T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
FOTOĞRAF ANASANAT DALI

AİLE FOTOĞRAFI

Sebla Selin Ok

İstanbul - 2007

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
FOTOĞRAF ANASANAT DALI

AİLE FOTOĞRAFI

Sebla Selin Ok

Yrd. Doç. Bülent Erutku

İstanbul - 2007

ÖNSÖZ

İnsanın var oluş sorunsalını, geçmişini, geleceğini, ilişkilerini, iletişimini, kısacası insanın yaşamının en temel kavramlarından biri olan aile kavramını fotoğrafın anlatım gücü vasıtasıyla irdelediğim bu çalışma beni, dünyanın ritminin ne denli kusursuz olduğuna bir kez daha ikna etti.

İnsan ailesinin bir parçası, sevgi ve saygı dolu bir ailenin üyesi olmam adına ilk teşekkürlerimi aileme borçluyum. Bu çalışmanın zihnimde ilk belirdiği andan itibaren çalışma bitene kadar hiç aklımdan çıkmadılar. Onlar olmasaydı bu denli hassas bir konu hakkında söyleyebilecek bunca sözüm olmayabilirdi. Üzüntülerim, heyecanlarım, mutluluklarımın hepsine yaşamım boyunca ortak oldular. Dolayısıyla bu çalışmadaki en büyük ortaklıkta onlara ait…

Çok değerli bilgi ve deneyimlerini, en önemlisi de desteğini, sevgisini ve saygısını çalışmanın başından beri eksik etmeyen uzun yol arkadaşım, dostum, Nurdan Türker'e yürek dolusu teşekkürler.

Yüksek lisans eğitimim boyunca aktardıkları eşsiz bilgi birikimleri ve kişisel zenginlikleri ile gelişimimde büyük emeği olan hocalarım Prof. Barbaros Gürsel, Prof. Sabit Kalfagil ve Prof. Güler Ertan'a teşekkürlerim sonsuzdur.

Bu çalışmaya çok büyük katkısı olan, bağlantıları kurmam konusunda yol gösterici, bana ve çalışmama olan inancıyla bana güç veren, beni en zor anlarımda teşvik eden hocam ve danışmanım Yrd. Doç. Bülent Erutku'ya çok şey borçluyum.

Ayrıca bu çalışma boyunca manevi destekleri ve önerileri ile yanımda olan Ömer Serkan Bakır, Ayperi Okur, Ar. Gör. Gözde Yenipazarlı, Prof. Simber Atay, Öğr. Gör. Oktay Çolak, Öğr. Gör. Mustafa Bilge Satkın, Öğr. Gör. Ergün Turan, Öğr. Gör. Emre İkizler'e teşekkür ediyorum.

Son olarak bana aile olmanın, el ele verip kuvvetli temeller üzerine dayanan bir birlik oluşturmanın ne kadar önemli olduğunu bir kez daha gösteren eşim Mehmet Sena Ok'a ömür boyu teşekkürler. Bana olan karşılıksız desteği, sevgisi, saygısı, yardımları ile hayatıma anlam kazandırmasının yanı sıra çalışmama ilham olan kişilerden biri olması yani ailem olması adına gururluyum.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ
ÖZET
SUMMARY
GİRİŞ **1 – 2**

BÖLÜM – 1 FOTOĞRAFIN İCADI İLE GERÇEK GÖRÜNTÜYE DUYULAN İLGİ
I – RESİM SANATINDA SÜREGELEN DEĞİŞİMLER **3 – 9**
II – FOTOĞRAFIN İCADI İLE GELİŞEN YENİ ALGI SİSTEMİ **9 – 12**

BÖLÜM – 2 AİLE, TOPLUM VE FOTOĞRAF
I – AİLENİN, EVLİLİK KURUMUNUN, HANENİN VE TOPLUMUN TANIMLANMASI **13 – 18**
A) AİLELERİN FOTOĞRAFLANMASIYLA OLUŞAN GÖRSEL MALZEMELERİN, AİLELERİN DOLAYISIYLA TOPLUMLARIN İNCELENMESİNDEKİ ÖNEMİ **19 – 20**

II - FOTOĞRAFIN ETNİK KÜLTÜRLERE DUYDUĞU MERAK VE BİLGİ DENEYİMİ **21 – 22**
A) AİLE FOTOĞRAFLARI VE TİPOLOJİ **22 – 30**
B) AİLE FOTOĞRAFLARI VE ORYANTALİZM **30 – 32**

BÖLÜM – 3: TARİHSEL SÜREÇ İÇERİSİNDE AİLE FOTOĞRAFLARI
I – FOTOĞRAFLARI BULUNDUKLARI DÖNEME GÖRE DEĞERLENDİREBİLMEK **33**

A) 18. YÜZYIL – 20. YÜZYIL **34 – 43**
B) 20. YÜZYIL - **44 – 106**

BÖLÜM – 4 NOSTALJİ VE FOTOĞRAF **107 – 109**
I- GERÇEKLE KURULAN BAĞ **109 – 111**
A) ÖLÜMÜ ANIMSAMAK **111 – 113**
II- FOTOĞRAF BİRİKTİRMEK VE KOLEKSİYONCULUK **113 – 118**
III- FOTOĞRAFLA KURULAN İLİŞKİ, İLİŞKİNİN FOTOĞRAFLANMASI **118 – 120**
IV – ÖTEKİ AİLE FOTOĞRAFLARI **120 – 121**
A) FOTOĞRAFIN ANLATIMCILIK MİSYONU **122 – 128**
V – ANADİLE AİT FOTOĞRAFLAR **128 – 129**
A) İNSAN AİLESİ **130 – 131**

SONUÇ **132 – 133**
KAYNAKÇA
RESİM (ŞEKİL VEYA FOTOĞRAF) LİSTESİ

ÖZET

Fotoğraflar değişebilirliğin sembolüdürler. Zamanın akışına tanıklık ederken, bitmez tükenmez bir olumlama arayışını temsil ederler. Bu nedenle fotoğrafın ruhu doyumsuz bir serüvencinin ruhuna benzer. Her serüveninde yeni bir keşif vardır fakat keşfettiği şeyler görülmeyeni ortaya çıkarmak değil tam tersine zaten orada olanı her seferinde başka önermelerle görünür kılmaktır. Fotoğrafların olaylar, nesneler, kavramlar üzerindeki algısı tümden gelen bir armoniyle oluşmaz, fotoğraflar ayrıntıların ironik izdüşümüdürler.

İnsan, yaşamını ayrıntılar üzerinden kurgulayarak biçimlendiren bir varlıktır. Bu nedenle de insan göstergeler imparatorluğunun öznesi konumundadır. Böylece insanın fotoğraf çekme ve fotoğrafının çekilmesi isteği ve heyecanı anlaşılabilir. Fakat burada bahsedilen heyecan ve istek fotoğrafın teknik donanımıyla bir sanat eseri yaratmaktan çok kendimiz için fotoğraf çekmek ve fotoğraf çektirmek eylemleridir. Bu açıdan bakıldığında anı fotoğrafları ve aile fotoğrafları en belirgin örnekleri oluştururlar. Kendimizi, benliğimizi, köklerimizi, yaşamdaki yerimizi betimleyen bu fotoğraflar yaşamdaki en büyük zaafımızı yani yaşama bağlılığımızı gözler önüne serer. Yalnızca kendi var oluşumuzu meşru kılmak adına fotoğraflamak ve fotoğraflanmak amatör bir çaba olarak nitelendirilemez. Bu bir özgürlük manifestosudur.

Bu çalışmanın araştırma konusu aile fotoğrafları, amacı ise aile fotoğrafları üzerinden insanın yaşamı biriktirerek oluşturan, sosyal bir varlık oluşuna dikkat çekmektir.

Birinci bölümde insanın gerçek görüntüye karşı gösterdiği ilgi ve fotoğrafın icadıyla birlikte gelişen yeni algı sistemini incelenmiştir. İkinci bölümde aile, toplum ve fotoğraf kavramları birbirleriyle ilişkilendirilerek ele alınmış, etnik kültürleri fotoğraflama çabası ve yöntemleri örneklerle tartışılmıştır. Üçüncü bölümde fotoğrafın bulunduğu tarihten itibaren insanın zaman içerisindeki devinimi onar yıllık periyotlar şeklinde aile fotoğrafları üzerinden yorumlanmıştır. Dördüncü ve son bölümde ise aile fotoğraflarını konu alan farklı kavramsal yaklaşımlardan örnekler sunulmuştur.

SUMMARY

Photographs are symbols of changeability. While they witness the passage of time, they at the same time symbolize an endless search of affirmation. It is therefore true that the soul of the photograph is similar to the soul of an insatiate adventurer. There is a new discovery in every adventure, but those photograph discovers are not to expose the unseen, but, on the contrary, to make visible that which already exists under different hypotheses, every single time. The perception of the photographs vis-à-vis events, objects and concepts is not composed of a deductive harmony; photographs are ironic projections of the details.

The human being is an existence who shapes his/her life by assembling it through the details. The human being therefore assumes the role of being the subject of the empire of the signs. In this way, the desire and the enthusiasm of the human being vis-à-vis taking photographs and his photographs being taken, in turn, can be well understood. The desire and enthusiasm, here, is not to create an art piece using technical equipment, but rather to take photographs and have our photographs taken for our own pleasure. From this perspective, recollection photographs and family photographs constitute the most distinct examples. These photographs which depict our selves, our ego, our roots, our position in life, display our most acute weakness, that is, our close attachment to life. To photograph and be photographed only to legitimize our own existence, can not be featured as an amateur effort. This is a manifesto of freedom.

The topic of this research is family photographs, and its objective is to draw attention to the human being's composing life by accumulating it via the family photographs, thereby becoming a social being.

In the first part, the concern of the human being towards the real image and the new perception system developed by the advent of the photograph are examined. In the second part, family, society and photograph concepts are discussed by associating them to one another, and the effort and methods to photograph ethnic cultures are debated through examples. In the third part, the movement of the human being through time is interpreted, starting from the date the photograph was discovered, as periods of ten years based on the family photographs. In the fourth and the last part, examples are

provided on the differing conceptual approaches which take the family photographs as their subject matter.

GİRİŞ

Bir insanın doğumdan ölüme geçirdiği bütün evreler, yaşam adı verilen kusursuz döngünün hafızasını oluşturur. İnsan, küçücük bir bebekken çevresinde olup bitenin kaydını tutmaya başlar. Tutulan kayıtlar, insanın çevresiyle iletişiminin ilk örneklerini oluştururlar. İletişim içinde olduğumuz ilk sosyal birim ise, çoğunlukla ailemizdir. İşte aile kavramının fotoğrafla olan ilişkisi, tam da bu noktada başlar. Çünkü fotoğrafın da ilk işlevi, icat edildiği günden bu yana yaşamın kusursuz kaydını tutmak ve bir anlamda yaşamın hafızasını inşa sürecine tanıklık etmek olmuştur.

Fotoğraflar, insanın doğup büyüdüğü, yaşadığı çevreye tanıklık ederler. Fotoğraflar; insan elinin değdiği dünyaya, bazen de insanın meraklı bir arayış içinde keşfetmeye çalıştığı dünyaya tanıklık ederler. Kısacası fotoğraflar, insanın zaman içerisindeki bitmez tükenmez yolculuğuna yoldaşlık ederler.

Artık günümüzde anne rahmine düşen cenin fotoğraflarıyla başlıyor bu serüven ve aile albümlerindeki yerini alırken aslında dünyada koskoca bir insan ailesi olduğumuza sessizce tanıklık ediyorlar.

Bu araştırmanın konusu, aile fotoğraflarıdır. Hedefi ise, fotoğrafın dil yetisi üzerinden temel yaşam olgularımızı kavramak, ilişki ve iletişim modellerimizin kaynağına inmek bunu yaparken de fotoğraf olgusuna farklı bir perspektiften bakmaktır.

Araştırmanın birinci bölümünde, insanın var oluşundan itibaren gerçek görüntüye öykünmesi, fotoğrafın icadıyla birlikte gelişen yeni algı sistemi tartışılmıştır; fotoğrafın icadıyla birlikte fotoğrafı yaşamına katma süreci irdelenmiştir. İkinci bölümde; ailenin, evlilik kurumunun, hanelerin ve toplumun tanımlamalarına yer verilmiş ve ailelerin fotoğraflanmasıyla oluşan görsel malzemelerin aile olgusunun dolayısıyla toplumun incelenmesindeki önemine dikkat çekilmiştir. Diğer taraftan da fotoğrafın farklı kültür yapıları içerisindeki rolü; etnik, tipoloji ve Doğu – Batı kültürü gibi kavramlar çerçevesinde ele alınmıştır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde, tarihsel süreç içerisinde aile fotoğraflarını toplumsal bağlamlarıyla gözlemlemek ve okumak üzerine bir deney yapılmıştır. Öncelikle fotoğrafın icadından 20. yüzyıla kadar geçen süre; sonrasında ise 20. yüzyıl

boyunca on yıllık süre dilimlerindeki ayrıntılarda, tarihsel göndermeleri olan fotoğraflar vasıtasıyla, aile olgusu ele alınmıştır.

Araştırmanın son bölümü olan dördüncü bölümünde ise, nostalji ve aile fotoğrafları; ölümü anımsamak; fotoğraf ile kurulan ilişki – ilişkinin fotoğraflanması; fotoğraf biriktirmek ve koleksiyonculuk; *öteki* aile fotoğrafları; fotoğrafın anlatımcılık misyonu; ana dile ait fotoğraflar ve insan ailesi gibi başlıklara yer verilerek aile fotoğraflarının insan yaşamındaki psikolojik ve sosyolojik etkileri sorgulanmıştır.

BÖLÜM – 1: FOTOĞRAFIN İCADI İLE GERÇEK GÖRÜNTÜYE DUYULAN İLGİ

I – RESİM SANATINDA SÜREGELEN DEĞİŞİMLER

12. yüzyıl Avrupa'sında bilginin ve gücün yönetimi, dini liderler ve şatolarında ihtişamlı ve dingin hayatlar süren baronların insiyatifindeydi. Köylerde yaşayan insanlar için yaşamı sorgulamak ise üzerinde durmadıkları bir konuydu. 13. yüzyıla gelindiğinde büyük katedraller inşa edilmeye başlandı ve sanat tarihinde 13. yüzyıl katedraller çağı olarak anılmaya değer bulundu. Bu ihtişam, tanrısal görkem 14. yüzyıl başlarına kadar devam etti.14. yüzyıla gelindiğinde ise büyük katedrallerin çevrelediği bu kentler sosyal yaşantının ve ticaretin önem kazanmasıyla birlikte kilisenin ve derebeylerinin baskılarına karşı gelmeye ve bağımsızlıklarını ilan etmeye başladılar.

Ticaretle meşgul olan kentsoylu kesim için kullanılan burjuva terimi 14. yüzyıl ortalarından itibaren sıkça duyulmaya başlıyordu. Bu gelişme karşısında tepkisiz kalamayan ve saraylarında yeterince izole olmuş soylular bile, zenginliklerinden bahsedilebilir olmak adına ticaretin ve sosyal ilişkilerin gelişmeye başladığı kentlere yerleşiyorlardı. Gombrich'in tanımıyla "artık dünya, ne Naumburg kurucularına bakınca hatırladığımız haçlı seferleri dünyası, ne de şövalyelerin erdemleri dünyasıdır"[1].

Sosyal yaşamın yansımaları sanatta da benzer etkiler oluşturmaya başlamıştı, daha önceleri saraylar ve kiliselere ait olan sanat başyapıtları, kentsoyluların kendilerine özel mekânlarında, evlerinde sergilenmekteydi. Baudelaire, bu durumu *Modern Hayatın Ressamı* adlı kitabında yurttaşın kendine ait fantazmagoriası olarak tanımlıyor ve ekliyor; "burjuvazi evini sanatsallaştırmak kültürü bireyselleştirir; bireysel kimliğini ve zenginliğini ispat eder"[2].

14. yüzyılda sanatta, özellikle resim sanatında gerçekleşen en önemli değişim ise, kutsal betimlemelerin yanında günlük yaşama öykünmelerin filizlenmesiydi. Tabi ilk zamanlarda sanatçı, doğadaki formlardan etkilenmeye ve bu formları resmetmeye

---

[1] E.H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, Türkçesi: Erol Erduran – Ömer Erduran, İstanbul, Remzi Kitapevi, 1997, s. 207

[2] Charles Baudelaire, *Modern Hayatın Ressamı,* Türkçesi: Ali Berkay, İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, s.68 – 69

başladıysa da zamanla insan formuna ve insanın günlük yaşantısına yönlenerek eskizlerini ve araştırmalarını sürdürdü. Sanatçı için bu noktada en büyük gelişmelerden biri, artık formlar hakkında kapsamlı bir etüt yapabilme yetisinin oluşmaya başlamasıydı. Tanrısal öykünmelerde salt yaratıcılık önem taşırken, insan vücudunun formu sanatçıyı sürekli bilgi edinmeye ve edindiği bilgileri gittikçe daha kusursuz biçimde aktarabilmeye teşvik ediyordu. Sanat tarihçilerine göre sanattaki bu değişim, Ortaçağ'ın sona erip Rönesans'ın başlamasına etken olan nedenlerden biridir. Rönesans yeniden doğuş, yeniden diriliş anlamına gelmektedir. Özellikle Dante ve Giotto'nun öncü yaklaşımlarıyla, İtalya'nın ticaret merkezi olan Floransa kentinde, estetik anlatım ile gerçeğin tasvirinin birleştirilmesi çabaları ile sanatta yeniden doğuş fikri yoğunluk kazanmıştı. Yeniden doğuş, İtalyanlar için bir çeşit kaybettiklerini geri kazanma yolunda atılan adımları ifade ediyordu. "14. yüzyıl İtalyanları, sanat, bilim ve eğitimin klasik dönemde yeşerdiğini ve bütün bunların kuzeyde yaşayan barbarlar tarafından hemen hemen tamamen yok edildiğini ve parlak geçmişi dirilterek yeni bir çağı getirmenin, kendilerinin görevi olduğunu düşünüyorlardı"[3]. Özellikle15. yüzyılın ilk çeyreğinde Van Eyck'ın bu düşüncelerle resim sanatında yenilikler meydana getiren sanatçılardan biri olduğunu söyleyebiliriz.

Van Eyck, "Tüm resmi görünen dünyanın bir aynası oluncaya dek, sabırla ve ayrıntı üzerine ayrıntı ekleyerek, doğanın bir hayalini (yanılsamasını) oluşturdu.[…] Van Eyck'ın sanatı belki de en büyük başarısına portrelerde ulaştı. Flemenk'e ticaret için, sözlüsü Jeanne de Chenany ile birlikte gelen İtalyan tüccar Giovanni Arnolfini'nin resmi, onun en ünlü portrelerinden biridir. Bu resimde Donatella ya da Masaccio'nun İtalya'daki çalışmaları gibi, bu da kendi açısından yeni ve devrimci bir yapıttı. Sanki bir sihirbazlık yapılmış gibi birdenbire gerçek dünyanın herhangi bir köşesi, bu yüzeyde canlanıveriyor. Her şey açık bir şekilde gözler önünde: Halı ve terlikler, duvardaki tespih, yatağın kenarına asılmış süpürge, pencere pervazındaki meyve. Sanki Arnolfinileri kendi evlerinde ziyaret ediyor gibiyiz. Bu resim büyük olasılıkla onların yaşamlarının önemli bir anını – evlilik sözü cemrelerini – gösteriyor. Genç kadın, sağ

[3] E.H. Gombrich, a.g.k., s. 224.

elini, Arnolfini' nin sol eline henüz koymuş. Arnolfini de birleşmelerini perçinlemek için sağ elini onun eline koymak üzere. Bir noterden, buna benzer önemli bir törende hazır bulunup tanıklık yapmasının istenilişi gibi, belki de sanatçıdan, bu önemli anı bir şahit olarak kaydetmesi istenmiştir. Bu durum, sanatçının, tablonun göze çarpan bir yerine adını Latince olarak, "*Johannes de eyck fuit hic"* (Jan van Eyck de buradaydı) diye neden yazmış olduğunu açıklayabilir. Odanın arkasındaki aynada, tüm sahneyi arkadan yansımış şekliyle görüyoruz. Burada aynı zamanda ressamı ve şahidi de görür gibiyiz.[…] Tarihte ilk kez, sanatçı, sözcüğün tam anlamıyla, bir görgü tanığı durumuna gelmiştir"[4].

Resim 1 Arnolfini'nin Düğünü, Jan Van Eyck, 1484

Resim 2 Arnolfini'nin Düğünü resim ayrıntısı, Jan Van Eyck, 1484

İnsanlığın var oluşundan itibaren yaratan bir gücün olduğuna duyulan inanç insanın bilgi sisteminin temelini oluşturmaktadır. Ve bu inanç sistemi insanı ilk zamanlarından itibaren sorgulamaya ve sorguladığı şeyleri betimlemeye yöneltmiştir. Yüzyıllar boyunca insanoğlu varlığını bu 'Tanrıdan Gelen' düşüncesi üzerine

[4] A.g.k., s. 240 – 241.

yoğunlaştırmış ve yaşamını bu gerçeğe göre biçimlendirmiştir. Sanatın, özellikle resim ve heykel sanatının doğuşu ve gelişimi ise, insanlığın 'Tanrıdan Gelen' bir lütuf olma inancıyla birebir paralellikler taşımaktadır. Bu inanç, 14. yüzyıla kadar varlığını etkin biçimde korumuş ve özellikle 13. yüzyıl boyunca sanatsal betimlemelerde doruğa ulaşmıştır. Büyük katedraller, kiliseler, meydanlar Tanrı inancının ve gücün en büyük sembolleriydiler. Üretilen sanat eserleri, kutsal kitap'tan alıntılanan ve kusursuz denebilecek bir ustalıkla gerçekleştirilen önemli sahnelerdi. Sanki insanoğlu, Tanrı'ya karşı olan insanlık borcunu ödemekteydi. Bu arada insanın görkemli yaradılışının yanı sıra her geçen gün daha fazla deneyimlediği yaşamı üzerine de bir bilgi birikimi oluşuyordu. İnsanın içine doğup büyüdüğü, yaşamını sürdürdüğü dünya, her gün yeni bir bilgi sunuyordu ve insan olmanın gereksinimleri gün geçtikçe büyüyordu.14. yüzyıla gelindiğinde ise artık yalnızca 'Tanrıdan Gelen' olmak yetmemeye başlamıştı. İnsanlar; bu yüzyılda yaşadığı dünya üzerinde olan biteni daha fazla gözlemlemeye, düşünmeye başlamışlar ve bu sefer de yaşadıkları sessiz, dingin dünyanın gizemlerini ve zenginliklerini keşfetmeye yönelmişlerdir. İtalyan sanatı bu keşfe öncülük etmiş, yeni filizlenmeye başlayan kent yaşamı içerisinde temellerini atmaya başlamıştır. Kutsal kitaptaki tasvirlerin yanı sıra kendi görünümlerinin ve gerçeklerinin farkına varan insanoğlu, hayata yeni bir bakış açısıyla bakmaya başlıyordu. İşte insanın kendi gerçekliğine verdiği değerle birlikte tasvirlerden çok, gerçek görüntüye duyduğu ihtiyaç bu şekilde paralellikler içermektedir. Sanatçılar bir taraftan kutsal kitap tasvirleri ile meşgul olurken günlük yaşamdan oluşan betimlemeleri de eskizlerinin arasına iliştiriyorlardı. Peki insanlık gerçek görüntünün sırlarına nasıl erişmişti? ...

"Ünlü İngiliz sanatçı David Hockney birkaç yıl önce yayımlanan kitabında Batı resminin Rönesans'tan bu yana optik görüntülerden etkilendiğinden, optik ve mekanik araçlardan faydalandığından söz ediyor; ve giderek, mercekler ve içbükey aynalar ile oluşturulan görüntülerin Batı resmini tanımladığını ileri sürüyordu.[…] Hockney araştırmaları sırasında kendisine 19. yüzyıl Fransız ressamı Ingras'nın Camera Lucida'sından yaptırmış ve bu aygıtı kullanarak çizdiği desenler de kitapta yer alıyor […] Teknolojiden yardım istenmesinin önemli bir nedeni de ressamların kısa sürede çok iş üretme gereksinimleri. Aynalar ve merceklerle perspektif sorunlarını kolaylıkla

çözebilen bir ressam aynı sürede eskisine oranla daha çok sayıda resim yapabiliyor. Böylece teknolojinin ağırlık ve önem kazandığı bir tür ilkel endüstriyel üretim söz konusu oluyor"[5].

Bu bilgiler doğrultusunda Van Eyck'in 'Arnolfini'nin Düğünü' resmi ile bağlantı kurduğumuzda büyük ihtimalle Eyck'in gerçek bir tanıklıktan, yani fotoğrafın tanıklığından faydalandığını söyleyebiliriz. Ressamın aynadaki kendi aksi ve 'Jan Van Eyck da buradaydı' ifadesi, bize gerçek görüntüyle kurduğu bağı açık bir şekilde ifade etmektedir. Ayrıca bu resim bize bir başka bilgiyi de sağlamakta. 15. yüzyıl burjuva sınıfının yükselişiyle birlikte değerler sistemi de köklü bir değişime uğramıştır. Ailenin kutsal birliğini kendi içerisinde yeniden tanımlayan burjuva kültürü bir eş seçme, aile kurma kavramlarını özelleştirmiş ve yepyeni bir törensel nitelik kazandırmıştır. Bu resim o dönem burjuva sınıfına mensup olan Arnolfini'nin evlenme teklifi sanki kutsal bir ayin, Tanrısal bir birliktelik gibi törensel bir betimlemeyle belgelenmiştir. Daha önceki yüzyıllarda sanat yaşama özgü bu sahnelere betimlemelerinde yer vermezdi, bu gibi sahneler Tanrı ile kutsal birlikteliğin bir sembolü niteliğindeydi. Dolayısıyla Van Eyck bu anlamda da eserinde yepyeni bir bakış açısını ortaya koymaktaydı. İnsanın yaşantısı, yaşamda gerçekle kurulan birliktelikler, kültür ve gelenekler bu aile resmi vasıtası ile daha algılanabilir bir boyuta taşınmaktaydı. O dönem adına pek çok çıkarım yapabilmemizi, fikir sahibi olabilmemizi sağlamaktaydı.

15. yüzyılın ikinci yarısında, önemle bahsetmemiz gereken bir diğer isim ise Sandro Botticelli'dir. "15. yüzyılda Floransa kenti resmi olarak bir cumhuriyet konumundaysa da, Signoria adı verilen meclisin kontrolü, tek bir ailenin, Medici ailesinin idaresi altındadır. Tedbirli ve sakin yönetimi sırasında kilise, manastır, okul, kütüphane, hastane gibi kurumları elinden geldiğince yenileyen ve donatan, sanatçı ve edebiyatçıların dostu, başarılı devlet adamı, ailenin büyüğü Cocimo dei Medici (1389 – 1464), hırssız, mütevazı yaşamıyla Floransalıların sevgi ve saygısını kazanmıştır"[6].

---

[5] Nazif Topçuoğlu, *Fotoğraflar Gösterir Ama…* , İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004, s.14- 15- 16

[6]Semra Alemdaroğlu, *Botticelli'nin Medici ve Vespucci Aileleri için Gerçekleştirdiği Eserler*, İstanbul, Sanat Çevresi, Haziran 2002, s. 284

Botticelli, Floransa'da yaşadığı evin sokağında ünlü kâşif Amerigo Vespuci ile komşuydu. Medici ailesinin yakın dostu olan Vespuci vasıtasıyla Boticelli'nin Medici ailesi ile tanıştığı ve ailenin resim siparişleri karşıladığı biliniyordu. Ayrıca Botticelli, siparişlerinde Medici ailesi üyelerinin tasvirlerine de yer vermekteydi. Bunlardan en çok bilinenleri *İlkbahar, Pallade ve Centauro, Venüs ve Mars, Venüs'ün Doğuşu* ve *Büyücü Kralların Secdesi* isimli tablolarıdır.

Boticelli örneğinde de gördüğümüz gibi sanatçı, 15. yüzyıldan itibaren burjuvazinin doğuşuyla birlikte farklı bir misyon üstlenmiştir. Ayrıca şu an fotoğraf sanatında da önemli olan bu misyon; konu alınan kişiyle yakın ilişki kurma ve özdeşleşme eylemiyle ortaya çıkan karşılıklı güven ve samimiyetin sonuç üzerindeki etkisidir. Karşılıklı kurulan ilişki, hem ortaya çıkan yaratının kusursuzluğunu belirliyor, hem de sanatçı için bir referans niteliği taşıyordu. Burada asıl ortaya çıkan sonuç ise, Medici ailesinin o dönemde üstlendiği misyondur. Neredeyse tüm yönetimi ellerinde bulunduran bu köklü aile, halk kitleleri tarafından sevilen, güven uyandıran, saygı duyulan, model alınan bir aileydi. Boticelli'nin Medici ailesi için yaptığı resimlerin, mitolojik tasvirlerden ve ahlaki konuların betimlemelerinden esinlendiği bilinmektedir, fakat asıl önemlisi bu betimlemeler de aile üyelerinin suretlerinin yer almasıdır. Daha önce de sözü edildiği gibi, Medici ailesi bulunduğu dönemde bir model oluşturmuştur. üstlenmiş olduğu misyon Botticelli'nin resimlerinde bir mesaj niteliğindedir, bu resimlerde daima örnek alınan ve saygı duyulan Medici ailesinin varlığı, ahlaki değerlerin ve inancın doğru kişiler tarafından muhafaza edilip korunduğunun bir göstergesi niteliğindedir. Cennetteki meleklerin, iyinin, güzelin, doğrunun yüzü onların yüzünde yeniden canlanırken halk Tanrı'nın tüm kudretini üzerinde hissetmiştir. Medici ailesi ise ardında çok büyük bir miras ve zenginlik bırakmıştır. Sadakatin, dürüstlüğün, ahlakın ve aile kavramının bir toplum tarafından, yüzyıllar boyu nasıl kutsandığını, başka bir bakış açısıyla, Medici ailesi örneği ile yeniden kavrayabilmekteyiz.

Sanatta gerçek görüntüye dair öykünme, hızla ilerlemeye devam ediyordu. Ressamlar, gün geçtikçe perspektif, oran ve hareketlerde daha fazla gerçeği canlandırma çabası içindeydiler; günden güne yeni buluşlar yapılıyor, mekanik aletler yardımıyla gelişme süreci devam ediyordu ve bu çaba 300 yıl kadar daha devam edecekti. Ve bir

gün tüm bu gelişmelerin sonucu olarak gerçek görüntünün artık saptanabilir olduğu haberleri ile insanlık yeni bir güne uyandı.

II – FOTOĞRAFIN İCADI İLE GELİŞEN YENİ ALGI SİSTEMİ

1826 yılında Joseph Nicephore Niepce, evinin penceresinden 8 saat süren bir pozlandırmayla ilk gerçek görüntüyü elde etti; bunun üzerine 1839 yılına kadar gerçek görüntünün kalıcılığı üzerine sayısız denemeler yapıldı. 1839 yılında Fransız Bilimler Akademisi Daguerre'in yeni buluşunu dünyaya tanıttı. Bu buluşa, mucidinden yola çıkılarak Daguerrotype adı verildi. Artık gerçek görüntüyü saptamak mümkündü ve dünyaya yeni bir bakış açısı kazandıran fotoğrafın bulunuşu, bir anda tüm dikkatleri üzerine toplamayı başardı. Bir şeyin benzerini tasvir etmek için yerine onun görüntüsünü saptamak olanaklı hale gelmişti.

Bu aşamadan sonra, her şey çok hızlı bir süreçte ilerledi. Bu yeni buluş uzun süredir beklenmekteydi, bu nedenle sanat çevreleri başta olmak üzere bir anda herkesin ilgi odağı haline gelmişti, neredeyse o güne kadar ki en önemli buluştu. Çünkü bir anlamda insanın var oluşunun ispatı gözler önüne seriliyordu. Önceleri kendi tasvirine sahip olmak ve fotoğrafla meşgul olmak, yüksek zümrelerin burjuva sınıfı ve sarayın harcı iken çok kısa bir süreçte en alt sınıfların bile sahip olabileceği bir duruma geldi. Bu kadar hızlı kabul gören ve tüketilen fotoğraf yüzyıl gibi kısa bir süreçte kendini her alanda kabul ettirebilmiş nadir buluşlardan biri oldu.

"Gelişme o denli hızlıydı ki, 1840'da sayısız minyatür portreciden çoğu, önce yan uğraş olarak, sonra da yalnız başlarına, profesyonel fotoğrafçılığa başlamışlardı. Gerçek mesleklerinin verdiği deneyim onlara yardımcı olmuştu ama fotoğrafta ulaştıkları yüksek başarıyı sanatsal eğitimden çok teknik eğitime borçluydular. Bu geçiş devri nesli çok yavaş bir biçimde ortadan kalktı gerçekten, sanki kutsal kitap tarafından kutsanmıştı bu ilk fotoğrafçılar: Nadarlar, Stelznerler, Piersomlar, Bayardlar, tümü de doksan yüz yaşına kadar yaşadılar. Ama sonunda, profesyonel fotoğrafçılar dört bir yandan işadamlarınca sarıldı ve sonuç olarak negatife düzeltim (rötuş) uygulaması yaygınlaştığında (kötü ressamın fotoğraftan intikamını alışıdır bu; W.B), beğenide hızlı bir düşüş başladı. İşte bu (devir), kalın fotoğraf albümünün devridir. (Albümün) en

gözde yeri, evin en can sıkıcı bölümüydü; kabul salonunda, iki kapı – pencere arasındaki masada, ya da ayaklıkların üstü. Deri ciltli, metal takılarla kabartılı (albüm), altın çerçeveli parmak kalınlığındaki sayfalarda, saçma bir zevkle giyinmiş ya da danteller içinde yüzen insanları görebiliyorduk: Alex Amcayı, Riekchen Halayı, Küçük Trudchen' i, üniversitedeki ilk sömestrinde Baba'yı; ve son olarak da, utancımızın son perdesi, bizi barındırıyordu albüm: Boyanmış karlı doruklar önünde (İsviçreliler gibi) türkü söyleyen ve şapkalarını sallayan Tirol'lu salon adamları biçiminde, ya da eşikte uzanmış, bir bacağını bükmüş, diğerini ise hoppa bir denizci için uygun olduğu üzere uzatmış biçimde, bizi, kendimizi… Böylesi portrelerin avadanlığı olan ayaklıklar, parmaklıklar ve küçültülmüş oval masalar, o uzun süre poz verilen, dolayısıyla modelin kıpırtısız durabilmek için destek gereksindiği zamanları çağrıştırır. Başlangıçta birisi baş için yastık ya da diz için destek kullandıysa, diğer avadanlıklar da kısa zamanda ortaya çıktı, hem ünlü tablolarda da bulunduklarına göre sanatsal (artistic)olmalıydılar. Önceleri kolon ya da perdeydiler. Altmışlı yıllarda yetenekli kişiler bu anlamsızlığa karşı çıkmak gerektiğini duyumsadılar. Çağdaş bir İngiliz profesyonel fotoğraf dergisi şunları yazıyordu: 'Yağlıboya tablolarda (kullanılan) kolon bir olabilirlik taşır, ama fotoğrafta (kolon) kullanımı tümüyle saçmadır, çünkü genellikle bir halı üzerinde durur. Ancak mermer ya da taş kolonların temel yerine bir halıya gereksinmediklerini inandırmamız gereken kimsenin kaldığını sanmıyoruz'. Stüdyoların çuhadan perdeler ve palmiye ağaçları, duvar kilimleri ve ressam sehpaları ile bir cezanın infaz edilmesinden bir temsilin gerçekleştiği gösteriye, bir eziyet hücresinden bir taht odasına geçildiği ve birer haça benzediği günlerdi; bu günlerin çözülüşüne Kafka'nın hüzünlü bir çocukluk fotoğrafı kanıt olmakta. Sımsıkı giyinmiş altı yaşlarında bir çocuk, neredeyse kasıtlı olarak, giysilerini aşağılayacak derecede fazla dantelalara gömülmüş, kış bahçesine benzer bir dekor içinde, ayakta duruyor. Arka plan, palmiye yapraklarıyla dolu. Ve bu dayalı – döşeli tropik ülkeyi daha yapışkan, sıcak ve sıkıntılı yapmak için sanki, sol eliyle İspanyol sapları gibi geniş kenarlıklı, orantısız biçimde büyük bir şapka tutuyor.

Kendisi için hazırlanan çevreye hâkim olan o ölçülemez denli hüzünlü gözleri olmasa, kuşku yok ki dekorun içinde yitip gidecektir”[7].

Walter Benjamin’in bir çeşit yozlaşma gibi adlandırdığı şeyleri, aslında insanlığın gerçek görüntüye uzun bir müddet duyulan özlemin bir yansıması ve kaçınılmaz sonuçları olarak değerlendirmek mümkündür. O yıllarda ulaşımın bugünkü kadar gelişmiş olmadığı göz önüne alınırsa, stüdyolarda kurulan devasa, egzotik dekorlar daha rahat anlaşılabilir. İnsan, dünyaya geldiği günden bu yana gezgin ve bağımsız bir varlık olmuştur. Bu nedenle içerisinde sürekli bir yer değiştirme isteği ile yanıp tutuşur. O dönemlerde, insanın duyduğu fakat ulaşım yetersiz olduğu için bir çırpıda gidemediği yerler, fotoğraf sayesinde, abartılı bir şekilde stüdyo ortamında yaratılabiliyordu ve bu imkân insanların anlık tatmine ulaşabilmelerini sağlıyordu. Ayrıca portre çekimleri için geliştirilmiş boyun, vücut destekleri ve sütunlar ne kadar rahatsız ve yapay olursa olsun, uzun poz süreleri nedeniyle gerekli olan aparatlardı. Netice itibariyle; fotoğraf, insan yaşantısındaki beklentileri kısa sürede karşılar nitelikte bir buluştu ve teknik gelişimleri gün geçtikçe gelişiyor ve yenileniyordu. Kolay bir şekilde çoğaltılmaları da insanların kültürel çevre hakkında hızla bilgi sahibi olabilmesini sağlıyordu.“Örneğin Kraliçe Victoria’nın kocası Prens Albert’ in ölümünü takip eden hafta içinde onun 70.000 adet portre fotoğrafı satılmıştı”[8].

Fotoğraf, 1900’lere gelindiğinde artık rüştünü ispatlamıştı. Pek çok bilim dalı ve sanat dalı fotoğrafı kabul etmiş hatta bu yeni buluştan etkilenerek üretimlerinde fotoğraftan fazlasıyla faydalanmaya başlamışlardı. Fotoğrafın kazandırdığı dinamizmden etkilenenler arasında sanatçılar da vardı. Özellikle resim sanatı fotoğrafın var oluşundan fazlasıyla etkilendi.

“*Fotoğrafsal görüş* diyebileceğimiz, yeni klasik akademik resim kurallarına karşı çıkan, daha esnek ve serbest bir bakış açısı ve dinamik, dengesiz, rastlantısal kompozisyonlar özellikle Lautrec ve Degas’nın resimlerinde sık sık rastlanan bir üslupsal tavır haline geldi. Burada resim tarihinde yenilik olarak, hareket halinde olan

---

[7]Walter Benjamin, *Fotoğrafın Kısa Tarihçesi*, Türkçesi: Ali Cengizkan, İstanbul, YGS Yayınları, 2001,s.16 – 17 – 18 – 19

[8]Nazif Topçuoğlu, a.g.k., s.20- 21

bir gözlemciyi, ressamı, ilk kez fark ediyoruz. Sanat tarihinde, hareket halinde bir gözlemci olarak ressamla ilk kez bu noktada karşılaşıyoruz. Ve o (bu tavrıyla), elinde ufak fotoğraf makinesiyle konusunun etrafında dolaşıp oradan buradan resim çeken bir fotoğrafçıyı andırır"[9]. Ressamlar artık zamanın akışı içerisindeki realiteyle ilgilenmeye başlamıştı ve bu durum tuvale yansıyan çizimlerinde açıklıkla gözleniyordu.

Hayatın durağan ve yapay olmadığı artık dünya üzerindeki herkesin ortak fikriydi. Zaman sürekli bir devinim içerisindeydi, insanoğlunun kader merkezli yaşantısı bu hızla birlikte başarma ve yapabilme merkezli bir gerçekliğe dönüştü. Her şey uçucu ve değişkendi artık. Ve bunun en büyük kanıtı da anın saptanabilirliği idi. Fotoğraf ve ardından gelecek olan sinema ile bir an durdurulduğunda, değişimin ve zamanın akışı daha somut bir şekilde kavranabiliyordu.

"Camera Obscura yüzyıllardır vardı; ama, film ve fotoğraf kimyasının icadı için 19. yüzyılı bekledik. Sürekli kullanımın getirdiği yeni istekleri gene teknoloji karşılamaya çalıştı. Bazen de kimsenin aklına gelmeyen yenilikler üretip bunlar için talep yarattı. Teknoloji her şeyi kendisi ayarlayan, filmin hassaslığını bile okuyan, netlik yapan otomatik fotoğraf makineleri üretti. Bunları kendi başlarına uzaya yollasanız doğru fotoğraflarla dönerler"[10]. Nazif Topçuoğlu kısacık bir açıklamayla fotoğrafın icat olduğu günden bu yana olan gelişimini çarpıcı bir şekilde vurgulamıştır. Fotoğrafın temel prensibi zamanı konu almaksa bu denli hızla yol alması yadırganamaz bir gerçektir. Ve bu serüven zamanın bilinmeyen sonuna kadar devam edecektir…

---

[9] A.g.k., s.22

[10] Nazif Topçuoğlu, *İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor,Yani?*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1992, s.13

BÖLÜM – 2: AİLE, TOPLUM VE FOTOĞRAF

I – AİLENİN, EVLİLİK KURUMUNUN, HANENİN VE TOPLUMUN TANIMI

İnsanlığın zamanla birlikte yaşamak ve sosyalleşmek adına geliştirdiği en kabul gören yöntem aile kurmak olmuştur. Topluluk kurmak ve bir toplumun parçası haline gelmenin en temel sosyal birimi kuşkusuz bir aileye mensup olmak veya bir aile oluşturmaktır. Bu çalışmanın ana konusuyla ilintili olduğu için, aile kavramının tanımını yapmakta yarar vardır.

"Aile, bir toplumun temel toplumsal kurumlarından birisidir. Toplumu ayakta tutan, temel öğelerdendir. İnsan türünü üretmek ve sürdürmek gereksiniminden doğmuştur. Başlıca işlevlerinden birisi budur. Üretim – tüketimde bulunmak gibi ekonomik, çocuğun toplumsallaştırılması, eğitimi, korunması, sevgi, serbest zamanların değerlendirilmesi gibi pek çok işlevleri olan, bütün toplumlarda en fazla evrensellik gösteren bir kurumdur. Bu özelliklerini dikkate alarak şöyle bir tanım verebiliriz: Aile, biyolojik ilişkiler sonucu insan türünün sürekliliğini sağlayan, toplumsallaşma sürecinin ilk ortaya çıktığı, karşılıklı ilişkilerin belirli kurallara bağlandığı, o güne dek toplumda oluşturulmuş maddi ve manevi zenginlikleri kuşaktan kuşağa aktaran biyolojik, psikolojik, ekonomik, toplumsal, hukuksal yönleri bulunan toplumsal bir birimdir"[11].

Ailenin genel tanımı yapılacak olursa bir kadın, bir erkek ve onların dünyaya getirdiği, yaşamlarını idame ettirmekle yükümlü oldukları çocuklardan oluşan bir topluluktur denilebilir. Ailenin, toplumları oluşturan en küçük ve en temel gruplar olduğu bilgisine dayanarak; toplum içinde yer alan aile topluluklarının benimsediği yaşam şekli, doğrudan o toplumun yapısına dair parametreleri belirler ve toplumun yapısını bütünleyen tüm koşullar da o toplumdaki aile yapısının oluşumunda baskın roller oynar denilebilir. Görüldüğü gibi aile birimi ile toplum yapısı karşılıklı, döngüsel bir etkileşim içerisindedir.

Toplumsal yapılarda en yaygın biçimde görülen iki aile biçimi vardır: Geniş aile ve çekirdek aile. Aslında temelde geniş aile yapısını oluşturan da çekirdek ailedir, fakat bu şekilde bir ayrım yapılmasının sebebi geniş aile yapısı ile çekirdek aile yapısı

---

[11]Mahmut Tezcan, *Türk Ailesi Antropolojisi,* İstanbul, İmge Kitabevi, 2000, s.13 – 14

arasında toplumsal ve sosyolojik rollerin farklılıklar taşımasıdır. Bildiğimiz en basit anlamıyla kadın, erkek ve onların çocuklarından oluşan aileye çekirdek aile denir. Çekirdek aile diye tanımlanan sosyal yapı birbirlerine ve topluma karşı belirli sorumluluklar taşıması ve temelde birlik adına sarsılmazlığın sembolü olması gibi misyonları olan oluşumlardır. Zamanla bu tanımda değişimler meydana geldi ve ailenin sarsılmazlığı konusunda yeni tanımlamalar yapılmaya başlandı. Bu konudaki değişimi en fazla etkileyen faktör ise hayatın hızlanması ve bireysel üretimin ağırlık kazanmasıydı. "Çekirdek aile modeli bugün ortaya çıkmış bir aile modeli değildir. Çekirdek aile modelinin kökenleri Roma Katolik Kilisesi tarafından 4. yüzyıl da yapılan bir dizi düzenlemeye kadar gitmektedir"[12].

Sanayileşme ve oldukça hızlı gerçekleşen büyümeyle, toplumların temelde en önem verdikleri değerlerden biri olan aile kurumu büyük bir sarsıntıya uğramıştı. Ekonomik büyüme işgücüne ihtiyaç doğurmuş bu da göçe ve buna bağlı olarak akrabalık ilişkilerinin zayıflamasına neden olmuştur. Göçün tek nedeni işsizlik değildi, aynı zamanda kentlerde daha özgür yaşam beklentisiydi. İnsanların elde etmeyi hedefledikleri özgürlük, en önce toplumun en önemli birimi olan aileyi özgürleştirmişti. Artık her bireyin birbirine karşı savunduğu haklar aile topluluğunun kendi içerisinde kurduğu ilişkiyi neredeyse yok sayar nitelikteydi.

"Daha önceden, tarım döneminde çekirdek aile kendisinden daha büyük bir aile yapısı olan geniş ailenin bir parçası durumundaydı. Bu aile türü bir parça karı kocaya dayanan bir parça da kan bağına dayanan aile yapısında olması nedeniyle büyük anneleri, anne babayı, kız kardeş ve erkek kardeşleri belki de amca ve yeğenin yanında bir veya iki kuzeni içerebilmekteydi. Tüm bu insanların bir kısmı evlilik nedeniyle birlikte yaşamakta ve birlikte çalışmaktaydılar.[…] Günümüzde gençlerin oluşturduğu geniş ailelerin bazılarında ile fertleri geleneksel rollerine geri dönmekte, kadın çocuk

---

[12] William A. Haviland, *Kültürel Antropoloji*, Türkçesi: Hüsamettin İnaç - Seda Çiftçi, İstanbul, Kaktüs Yayınları, 2002, sayfa 291

bakımı ve ufak tefek ev işleriyle uğraşırken erkek ev dışında kendisine verilen görevleri yerine getirmektedir"[13].

Çekirdek ailenin oluşumunda kadın ve erkeğin en önemli rolü oynadığı açıktır. Bu nedenle, oluşumdaki temel unsur olan kadın ve erkeğin bir araya gelişlerindeki törensel niteliğin yani evliliğin tanımlanması gerekmektedir. "Evlilik kadın ve erkeğin birbirleri üzerinde cinsellik kullanım haklarına sahip olmalarını sağlayan bir sözleşme sonucu oluşan birlikteliktir. […] Evlilik sosyal, ekonomik ve yaşamsal güçlerle desteklenir. Eşleşme biyolojik, evlilik kültüreldir"[14]. Bu kültürel birliktelik çok eski çağlardan bu yana, hemen hemen tüm toplumlarda izlerine rastladığımız ayinsel ritüellerle gerçekleşir. Hayatı birleştirmek ve ailenin temellerini atmak için seçilen ya da birbirlerini seçen kadın ve erkek birlikteliklerini toplum içerisinde resmileştirmek ve mutluluklarını paylaşmak adına çeşitli törenler ve kutlamalar yaparlar. Düğün adı verilen, kadın ve erkeğin bir araya gelişlerini vurgulamak adına gerçekleştirdikleri bu eylemler sosyal ve kültürel açıdan toplumların irdelenmesinde ilk sıralardadır. Çünkü her toplum kendi geleneklerini, yerleşimini, ekonomik yapısını vb. birçok şeyi evlenme ritüeli içerisinde yansıtmaktadır. Bu törenler, resmi, dini ve geleneksel nitelikler taşır. Resmi nikâh kadar dini nikâh da evrensel bir değer sembolüdür. Tanrı'ya karşı duyulan inancın karşılığı olarak birlikteliklerin kutsanması ve Tanrının birleştiriciliğine karşı duyulan inanç dini mekânlarda yapılan bir törenle gösterilmektedir. Pek çok toplumda resmi nikâh kadar dini törenlerde hala uygulanan bir geleneklerdir.

Dünyada en fazla görülen evlilik türü tek eşliliğe dayanan monogamidir. Çok eşlilik anlamına gelen polijini ise bazı toplum ve topluluklarda hala kabul görebilen bir evlilik türüdür." Polijini genellikle tarımla uğraşan ve tarımsal faaliyetlerde kadınların daha fazla çalıştığı toplumlarda görülür […] Polijininin yaygın olduğu toplumlarda erkek çok eşliliğin üstesinden gelebilecek kadar güçlü olmalıdır"[15]. Bu tip bir yapıya sahip insan gruplarında polijini, erkeğin birden fazla eşle ve eşlerinden olan çocuklarla aynı yaşam alanını paylaşması ve alışılmışın dışında bir aile yaşantısı sürmesi yönünde

---

[13] William A. Haviland, a.g.k.,s. 301 – 302
[14] A.g.k., s.263
[15] A.g.k., s.274

cereyan eder. Sözü edilen aile yapısına verilebilecek en iyi örneklerden biri Mormonlar'dır. Mormanlar 1830 yılında Joseph Smith öncülüğünce oluşturulmuş dini ve fiziki dünyanın birliğine inanan, zamanla büyüyerek kendi kiliselerine, inanışlarını temsil eden kitaplarına sahip olmuş bir topluluktur. Benimsedikleri ve uyguladıkları inanışlar içerisinde çok sayıda çocuğa sahip olmak ve birden fazla eşle evlilik yapmak en dikkat çekici olanlarıdır. Daha öncede bahsettiğimiz gibi, Polijini tarımla uğraşan kültürlerde daha sık rastlanan bir olgudur. Mormonlar'ın da geleneklerinde tarıma dayalı bir yaşam sürdüğü birçok kaynakta yer almaktadır. Özellikle ABD'nin Utah, Iowa, Virginia vb. eyaletlerinde tarih boyunca dağılım gösteren bu kültür, günümüzde dışarıya kapalı bir düzen benimseyerek varlıklarını hala devam ettirmektedir. 1890 yılında çok eşlilik gelenekleri Mormon kilisesi tarafından kaldırılmış olsa da bu inanışa sahip birçok Mormon bu geleneği sürdürmeye devam etmiştir. Bugün varlıklarını devam ettirme adına kanunlara karşı direnç göstermektedirler ve çok eşlilik geleneklerini devam ettirmek adına topluma kapalı bir yaşam politikası sürdürmektedirler.

Fotoğraf 1 Mormon ailesi, Welsh Mormon History

Aile kavramı içerisinde değinilmesi gereken bir diğer önemli oluşum da hanelerdir. Aile bireylerinin birlikte yaşadığı ortak paylaşım alanlarıdır, haneler. Her ailenin kendi özel yaşam dilini ve kendi özel ortamlarını oluşturmasında hanelerin önemi çok büyüktür. Ayrıca hane içerisindeki yaşantı da, toplumun sosyal kültürünü oluşturma konusunda fazlasıyla etkilidir. Hane halkı, toplumların genelinde kan bağı ile bağlı olan aile fertlerinden oluşmaktadır. Bazı kültürlerde bu oluşuma yakın akrabalar dahil olabildiği gibi, aile dışından olan üyelerin de hane halkı içerisinde yer aldığını görebilmekteyiz. Örneğin, büyük hane oluşumlarında, hane içerisinde çalışan hizmetliler, dadılar ve temizlik işlerinden sorumlu kişiler, aileler tarafından çoğunlukla o ailenin bir üyesi gibi muamele görmektedirler.

Özellikle geçmiş yüzyıllarda hane halkı, kalabalık bir yaşam alanının varlığına işaretti. Aile büyükleri, ikinci hatta üçüncü kuşaklar, yakın akrabalar, hizmetliler vb. tek bir çatı altında yaşamlarını sürdürmekteydiler. Bu nedenle de hane içinde yer alan hizmetliler bile ailenin önemli bir parçasıydılar. Örneğin, dadı tanımlamasında ailenin sahip olduğu çocukların eğitiminden ve bakımından sorumlu ikinci bir anne profili ortaya çıkmaktaydı ve aile için ayrılmaz bir bütün gibiydi. Fotoğraf 2 sözü edilen duruma iyi bir örnek oluşturmaktadır.1876 yılına ait İstanbul hanelerinden birine ait olan bu fotoğrafta cicili kostümler giymiş olan bebeği kucağında tutan kişi bebeğin dadısı olarak kaydedilmiş. Bebekle birlikte bir fotoğrafta poz veriyor olması ve onların yakınlığının fotoğrafla ölümsüzleştirilmesi dadının aile tarafından benimsenişinin ve ailenin bir ferdi yerine koyulmasının önemini vurgular niteliktedir.

Fotoğraf 2 Çocuk ve bakıcısı, Cabinet, 1876

"En eski Türk topluluklarından günümüzdeki göçebe Türk topluluklarına değin bütün Türk toplumlarında bazı istisnalar dışında evlilik, tek kadın almak biçiminde olmuştur. Kadın oldukça serbest, buna karşılık iffet ve namusuna düşkün. Kadınla erkek, devlet işlerini birlikte yürütüyor.[…]Bunların yanında üyeler arasında saygı, sevgi ve dayanışma, yardımlaşma usulüne uygun evlilik (söz kesme, nişan, nikâh, düğün, akrabalık gibi) ve sapmalardan uzak bir aile yapısı da ailede bulunması gereken uygulama ve değerlerdir"[16] Mahmut Tezcan'ın bahsetmiş olduğu değer sistemi bugün hala devamlılığını sürdürmektedir. Türk ailesinin köklerine bağlı, aile kavramını önemseyen ve koruyan bir yapıda olduğu söylenilebilinir.

[16] Mahmut Tezcan, a.g.k., s.31 – 32

A – AİLELERİN FOTOĞRAFLANMASIYLA OLUŞAN GÖRSEL MALZEMELERİN, AİLELERİN DOLAYISIYLA TOPLUMLARIN İNCELENMESİNDEKİ ÖNEMİ

Aile yapısının genel tanımını yaptıktan sonra, asıl önemle üzerinde durulması gereken, aile kavramının fotoğraf üzerinden açılımlarıdır. Fotoğrafın icadıyla birlikte insanlık bu büyülü buluş üzerine odaklanmış, bilgi ve deneyimlerini bu somut, görsel malzemeyle daha doğrudan bir yolla aktarabilmeyi keşfetmiştir. Fotoğraf, insanın sosyal gelişimine; insan da, fotoğrafa ışık tutmuştur. Fotoğrafın keşfi, insanlığa kendisini tanıması ve tanımlaması yönünde yeni olanaklar sunmuştur. Bu olanakların en başında gözlem yapabilmek ve gözlemleri somut bir materyal üzerinde muhafaza edebilmek yer alır. İnsanlığın doğuşundan bu yana en fazla merak uyandıran şey, yine insanın ta kendisidir: Nasıl dünyaya geldiğimiz, nasıl yaşadığınız, nasıl düşündüğümüz, nasıl değiştiğimiz, nasıl bir döngünün parçası olduğumuz daima biz insanlık tarafından araştırılmaya en değer konular olmuştur. Fotoğraf tam da bu noktadaki görsel açlığı giderici bir görev üstlenmiştir.

Baştan beri dile getirdiğimiz gibi insan toplumsal bir varlıktır ve fotoğraf insanı toplumsal bütünü içinde en iyi tanımlayabilen görsel sözcükler bütünüdür. İnsanın sosyal yaşamındaki her şey, fotoğrafın konusu olmuştur. Çoğu zaman yalnızca bir anın fotoğrafı, anlatılmak istenen konunun bütününü tanımlayabilmektedir. Bu nedenle fotoğraflar insanın tüm yaşam alanı içerisinde en baştan başlayıp sonuna dek tanıklık etmektedirler diyebiliriz. Sonuç itibariyle, fotoğraf icadından itibaren insanla ve onun oluşturduğu her şeyle yakın bir bağ kurmuştur ve ilk üstlendiği misyon da insanın ve bağlı olduğu değer sisteminin betimlemesini yapmaktır.

Fotoğrafın icadından sonra her insanın yaşamı, doğumundan ölümüne daha önemli hale gelmiştir. Bunun en büyük göstergesi de, 150 yılı aşkın bir süredir sahip olduğumuz aile albümleridir. “Fotoğraf özünde toplumsal bir ayin, korkuya karşı bir savunma ve bir güç aracıdır. Aileden sayılan bireylerin (ve öteki insan topluluklarının) başarılarını anmak, fotoğrafın ilk popüler kullanımıdır. En azından evlilik fotoğrafı, evlilik töreninin en azından, yinelenen sözler kadar bir parçası haline gelmiştir. Fotoğraf makineleri aile yaşamının ayrılmaz bir parçasıdır. Fransa’da yapılan toplumsal bir

çalışmaya göre, çoğu evde bir fotoğraf makinesi bulunmakla birlikte, çocuklu bir evde en azından bir fotoğraf makinesi bulunma olasılığı, çocuksuz bir eve göre iki kat daha fazladır. Bir insanın özellikle küçüklerken çocuklarının fotoğrafını çekmemesi, tıpkı bir ergenlik başkaldırısı olan mezuniyet törenine katılmama davranışı gibi, anne ve babanın ilgisizliğinin bir göstergesidir. Her aile fotoğraflar yoluyla kendinin, portrelerden oluşan tarihsel bir kaydını-ailenin bütünlüğüne tanıklık eden taşınabilir bir görüntüler takımı-yapar. Fotoğraflar çekildikleri ve bağra basıldıkları sürece, hangi etkinliklerin fotoğraflandığı pek önemli değildir.[…] Çekirdek aile denen o klastrofobik birim çok daha geniş olan aile topluluğundan kesilip çıkarılırken, fotoğraf gelip aile yaşamının tehlikeye düşen sürekliliğini ve yok olmaya yüz tutmuş olan genişliğini anılaştırmış, simgesel olarak yeniden oluşturmuştur. Dağılmış akrabaların simgesel varlığı o hayalet gibi izlerde, yani fotoğraflarda yaşar. Bir ailenin fotoğraf albümü genellikle büyük aileyle ilgilidir-çoğu kez de ondan arta kalan tek şeydir"[17].

Fotoğrafla ilk tanıştığımız anı genellikle hatırlamayız ve büyük ihtimalle bunu söylerken yalnız değiliz. Dünyada fotoğrafla ilk ilişkisini hatırlayan insan sayısı özellikle günümüzde yok denecek kadar azdır. Dünyayla bilinçli bir ilişki kurmaya başladığımız çocukluk yıllarımızdan beri hatırladığımız ilk şey ise, bir aile albümümüzün varlığıdır. Şimdi o fotoğraf albümünün sayfaları arasında yolculuk yaparken farkına vardığımız şey ise, bu albümdeki varlığımızın henüz birkaç günlük bir bebekken kanıtlanmış olması. Annemiz ve babamız o bebeğin biz olduğumuzu söylüyorlar, fakat bizim anılarımızda bu anlarla bağ kuran şeyler sadece fotoğraflardır. Fotoğrafla tanışıklığımızı hatırlayamamamızın sebebi de budur. Çünkü daha doğduğumuz ilk anlardan itibaren aile fertlerimizle tanışma sürecimizde fotoğraflarla ilişki kurmaya başladığımız gerçeği çıkıyor ortaya. Bu yüzden, tıpkı ailemizle kurduğumuz manevi bağlar gibi dünyaya geldiğimiz ilk andan itibaren fotoğraflarla kurduğumuz bağlar da yadsınamayacak ölçüde kuvvetlidir. Bu anlamda Dünya'da kocaman bir insanlık ailesiyiz diyebiliriz.

---

[17]Susan Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, Türkçesi: Reha Akçakaya, İstanbul, Altıkırkbeş Yayın, 1999, s.24 – 25

II – FOTOĞRAFIN ETNİK KÜLTÜRLERE DUYDUĞU MERAK VE BİLGİ DENEYİMİ

Fotoğrafın etnik kültürler ile ilişkisini kurmadan önce etnik kültürün ne anlama geldiğine dair bir tanımlama yapılması gerekir. Antropoloji biliminin de başlıca konularından biri olan etnik kültürler; en basit ve anlaşılabilir tanımıyla din, dil ve kültürleri bakımından farklılık arz eden ve sosyokültürel karakteristikleri olan insan topluluklarıdır. Geçmişlerinden gelen belli kültürel özellikleri temsil eden bu toplulukların varlıklarını devam ettirebilmelerini sağlayan en önemli özelliklerinden biri ise birlik duygularıdır diyebiliriz. Etnik kültür yapılarının fotoğrafın konuları arasında önemli bir yere sahip oluşunu ise temelde yine insan faktörü üzerine dayandırabiliriz. Dünyanın farklı coğrafyalarında ya da aynı coğrafya üzerinde zaman içerisinde gelişmiş olan belirgin sosyokültürel farklılıklar, bu dünyanın ve insan ailesinin bir parçası olan fotoğrafçı için daima önemli olmuştur. Fotoğrafçı sürekli olarak bilgi edinme deneyimine açık bir gözlemcidir. Bir anlamda insanla ilintili olan herhangi bir şey fotoğrafçının da ilgi odağı haline gelebilir. Ayrıca fotoğrafçının doyumsuz merakı ve keşfetme içgüdüsü, onu kendisinden başka insanlarla ve insan topluluklarıyla ilişki kurmaya yönlendirir. İnsanı ve farklı kültür yapılarını anlamak adına fotoğraflar yoluyla kurulan ilişkiler ve ortaya çıkan fotoğraflar, çoğunlukla önemli görsel dokümanlar olarak sınıflandırılabilir. Günümüzde, insanı ve sosyal yaşantısını konu alan büyüklü küçüklü birçok araştırmada görsel kaynak oluşturabilen fotoğraflar, kavramların ve olguların somutluk kazanmasında önemli bir rol oynar. Fotoğraflar, insanın öteki ile kurabileceği ilişkiyi olanaklı hale getiren iletişim araçlarıdır. Tüm bu yönleriyle ele aldığımızda diyebiliriz ki, fotoğraflar yoluyla kurulan iletişim çabuk ve dile kıyasla daha dolaysız bir iletişim modelidir.

"Beyaz Avrupalı'nın egzotik ile ahbaplık kurması, Atlantik kıyısındaki Amerikalı'nın yeni keşfedilen (yerlilerden gasp edilen) ve yerleşime açılan Uzak – Batı'yı tanıması hep fotoğraflarla olmuştur. Batılı sömürge ahalisinin, Kızılderili'nin

soyut bir kavram olmaktan çıkıp siyah – beyaz fotoğraflarda, az – çok kendisine benzeyen bir insan olduğunu fotoğraflardan anlamıştır”[18].

A) AİLE FOTOĞRAFLARI VE TİPOLOJİ

Tipoloji, sözlük anlamıyla tip çalışması yapmak demektir. Fotoğraftaki kullanımı ise belli bir kültür, sınıf ya da topluluğa mensup kişi ve toplulukları fotoğraflayarak görsel bir arşiv oluşturmayı hedeflemek olarak tanımlanabilir. Bunu yaparken fotoğrafçı belli başlı sistematikler izler ve sınıflandırmalar yapar. Özellikle de tipoloji yapan fotoğrafçı konunun bütünlüğünü sağlamak adına fotoğraf tekniği ve anlatım dili bakımından öznel seçimlerde bulunur.

August Sander, tipoloji başlığı altında değerlendirebileceğimiz en önemli fotoğrafçılardan biridir. Sander, uzun bir çalışma süresince içinde yaşadığı, tanıklıkta bulunduğu Alman toplumunun tipolojisini oluşturmaya çalışmıştır. Sander, düzenli aralıklarla halkın mesleki gruplarını, sosyal sınıfları, kentlileri, köylüleri, memurları ve aileleri fotoğraflamıştır. “Sander, kendi değişi ile ‘özneleri, kendi bireysellikleri ile özdeş olan çevrelerde gösteren doğal portreler’ üretmiştir”[19]. En belirgin özelliği ise, bu arşivi oluştururken kendine ve kendi aile fertlerine de eşit şartlarda yer verişidir. Fotoğraflarında kendisi ve özel yaşantısı diğer fotoğraflarının yanında yer almaktadır. Böylece bir bakıma topluma dahil oluşunu da vurgulamaktadır.

---

[18]Nazif Topçuoğlu, a.g.k., s.18
[19] 2003 Fotograf Atölyesi & ilef.net, *http :// ilef.ankara.edu.tr/fotograf/yazi.php?yad=2246*

Fotoğraf 3 Alman ailesi, August Sander

Fotoğraf 4 Alman ailesi, August Sander, 1926

Fotoğraf 3 ve fotoğraf 4 bu projeden seçilmiş fotoğraflardır. August Sander, her iki fotoğrafta da ağaçlar arasında bir kompozisyon oluşturmuştur. Bu iki fotoğraf karşılaştırıldığında ise fotoğraflardaki kişilerin yaşantıları hakkında spekülasyonlar

yapılması mümkündür. Bunun gibi daha birçok fotoğraf bir araya geldiğinde Alman ırkı ve yaşantısına ait çarpıcı bir panorama ortaya çıkmaktadır.

Fotoğraflarında tipoloji olgusuna örnek verebileceğimiz bir diğer fotoğrafçı da, Amerikalı fotoğrafçı William Henry Jackson'dır. 1861 – 65 yılları arasındaki Amerikan iç savaşından sonra batıya gitmiş ve bir süre sonra Omaha kentinde bir fotoğraf stüdyosu açmıştır. Yöredeki yerli kabilelerinin fotoğraflarını çekmiştir. Jackson, Kızılderililerin yaşamlarının nasıl olduğunu gösteren ilk fotoğrafçılardandır. Bu sayede Kızılderili portreleriyle tipoloji yapmakta ve portreleri haber belge niteliği taşımaktadır.

Fotoğraf 5 Kızılderili ailesi, William Henry Jackson

Jackson, Kızılderililerin günlük yaşam aktivitelerinden çok onların birbirleri arasındaki ilişkilerine yoğunlaşmıştır ve fotoğraflarında aile stüdyo portreleri yaklaşımıyla onların özel yaşantılarındaki yakınlıklarına odaklanmıştır.

Diğer bir fotoğrafçı Adam Clarke Vroman,1895 – 1904 yılları arasında bir belgesel çalışma gerçekleştirmiştir. Bu çalışma büyük bir sempati ile yaklaştığı Güney-Batı Amerika Kızılderilileri üzerinedir. Vroman, Kızılderililerle arkadaşlık kurmuş,

onların içinde yaşamış ve Kızılderililerin yaşam biçimlerini incelemiştir, daha sonra da onların güvenini kazanarak doğal bir şekilde onların fotoğraflarını çekmiştir. Çektiği Kızılderili portreleri ile yerli kabilelerin kültürel kimliğini oluşturmuştur. Vroman, bugün artık iyice tarihe karışmış olan Kızılderili kültürünü belgelemiştir.

Fotoğraf 6 Kızılderili ailesi, Adam Clarke Vroman

Vroman özellikle Kızılderili toplumunun temel birimi olan aile yaşantısı üzerine odaklanmış ve genç, yaşlı, bebek, yetişkin herkesi doğal yaşantıları içinde belgelemeye özen göstermiştir.

Fotoğraflarıyla tipoloji yapan önemli birkaç ismi daha saymamız gerekmektedir. Diane Arbus, Mary Ellen Mark, Robert Frank gibi isimlerin 1950 ve 60'lı yıllara ait fotoğraflarında tipolojik yaklaşımlara rastlamamız mümkündür.

Günümüzde dünyanın farklı kültürlerine ait her geçen gün pek çok çalışma yapılmaktadır. Fotoğrafçılar, yaratıcı yöntem ve fikirlerle insanın ve yaşantısının izini sürmeye devam etmektedir. İnsan nesli var oldukça fotoğrafçının bilgi edinme deneyimi sürecektir. Bu çalışmalardan biri de Peter Menzel adlı fotoğrafçının Material World

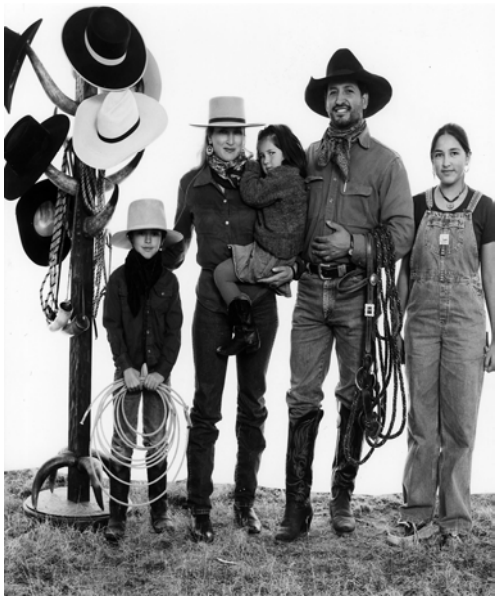
(Maddi Dünya) adını verdiği oldukça farklı bir bakış açısıyla oluşturduğu fotoğraf albümüdür. Menzel, bu çalışmasında metodunu kendi geliştirdiği bir deney yapmıştır. Yale Üniversitesi tarih profesörü Paul Kennedy, Menzel'in yaptığı çalışmayı şu sözlerle çözümlemektedir: "Bu fotoğrafların kendilerini anlatabildiğini söylemek çok cezbedici. Evet, eğer gerçekten okuyucu bu fotoğraflara dikkatlice ve ısrarla bakarsa, her sayfada son derece detaylı bir şekilde sunulan farklı manzaraları, evleri, ailelerin bireylerinin sayısını, giyimlerini, hepsinden önemlisi, her bir ailenin maddiyatını evlerinin önüne az ya da çok dramatik bir şekilde sergilediklerini görecektir. Sonuç olarak burada, o hep bildik, onurunu, üzüntüsünü, bitkinliğini, merakını ve fotoğraf makinesinin yakalayabildiği kadarıyla tüm diğer duygularını sergileyen insan yüzlerini görmekteyiz"[20]. Ayrıca bu fotoğraflarla kültürler arası karşılaştırmalar yapabilmekte ve sonunda saptamalarda bulunabilmekteyiz. Örneğin, bir ülkenin ve o ülkede yaşayan ortalama gelire sahip bir ailenin yaşam şartları ile başka bir ülkede yaşayan eşdeğer gelire sahip bir ailenin karşılaştırması yapılabilinir. Aynı zamanda farklı ülke ve kültürlerin sağlık sistemlerini, geçim kaynaklarını, yaşam alanlarını ve teknoloji kaynaklarını inceleme imkânı bulabilmekteyiz. Peter Menzel fotoğrafları çeşitli istatistikler oluşturmada da kullanmıştır.

[20] Peter Menzel, *Material World*, San Francisco, Sierra Club Books, 1994, s. 7

Fotoğraf 7 Wu ailesi, Peter Menzel, 1993

Fotoğraf 8 Namgay ailesi, Peter Menzel, 1993

En az bu çalışma kadar dikkate değer bir başka fotoğraf çalışması da, Alman fotoğrafçı Uwe Ommer'e aittir. Ommer, dört yıl süren tipoloji çalışmasında 250.000 kilometre yol kat ederek binin üzerinde ailenin fotoğraflarını çekmiştir. Dünyanın farklı ülkelerindeki sosyal ve kültürel yapıları, gelenekleri ve yaşam formlarını deneysel bir üslupla yansıtan Ommer, sergi performansında da alışılmadık bir yöntem izlemiştir. Fotoğraflarında anlatım bütünlüğü gözden kaçmamaktadır. Her fotoğrafında aileyi kendi doğal yaşamını yansıtan formlarla fotoğraflamaya çalışırken, bir yandan da stüdyo fonu gibi bir ayırıcıyla doğal yaşam alanından soyutlamaya çalışmaktadır. Fotoğraflarında nesnelerin dünyası önem taşımasına rağmen mekânlarda belirsizlik unsurları hakimdir.



Fotoğraf 9 Santa Fe, Bir Amerikan ailesi, Uwe Ommer

Fotoğraf 10 Aile, Uwe Ommer

Uwe Ommer, 2000 yılında dünyanın önemli fuarlarından biri olan Photokina fotoğraf fuarında yer alan ve Photokina sponsorluğunda gerçekleştirdiği sergi performansında da oldukça ilgi uyandırmıştır. Fotoğraflarını insan boyutlarında kilometrelerce sergileyen fotoğrafçı *İnsan Ailesinin* dev bir profilini çizmiştir.

Fotoğraf 11 Uwe Ommer Almanya Photokina sergisi, 2000

Amerikalı sosyolog Dr. Geoffrey Poister ise, Amerikan toplumu içerisindeki etnik grupları aile albümleri üzerinden inceleyen farklı bir çalışmaya imza atmıştır. Poister'in kültürlerin karşılaştırmalı analizini yaptığı çalışma, önemli bulgular içermektedir. Hindistan, Çin ve Japon kökenli gruplar üzerinde yaptığı bu çalışma sonunda Poister, konu bağlamında önemli saptamalar yapmıştır. Örneğin, Hint ailelerinin inanılmaz sayıda fotoğraf sahip olduklarını, ayrıca yalnız kız çocuklarına ayrılmış fotoğraf albümlerinin bulunduğuna dikkat çekmiştir. Bu durumun, Hint kültüründe kız çocuklarına verilen değeri gösterebileceğini ve ailelerin çocuklarını terk etme düşüncesine sahip olmadıkları şeklinde yorumlanabileceğini söylemektedir. Bu, Japonya için de önemli bir olgudur. Poister'a göre; Hintli ailelerin fotoğraflarına bakıldığında dini vesilelerle bir araya gelme ritüeli oldukça yaygındır. Japon ailelerinin fotoğraflarında ise, çiftlerin seyahat ve evlilik fotoğraflarının çoğunlukta olduğunu dile getirilmiştir. Bu durumla ilgili yapılan yorumda, kentli Japon ailesinin Amerikan toplumunun bir özelliği olan özgürlük felsefesini zamanla benimseyişine işaret edilmiştir. Poister'in karşılaştırmalı buluntularında, Japon ailelerinde sosyalleşme eğilimi, Çin ailelerinde eğitime verilen önem ve Hint ailelerinde ise ananelere bağlılık göze çarpmaktadır. Evlilik

fotoğrafları ise, Çinli ailelerdeki pragmatizmi, Japon ailelerindeki ticarileştirilmiş gelenekleri ve Hint asıllı Amerikan ailelerindeki dine bağlı geleneklerini gösterir. Ayrıca, genellikle tüm aileler yaşlı yakınlarına ve atalarına fotoğraf albümlerinde öncelik vermektedir. Ancak, Hint ailelerinde oldukça fazla olan bu durum Japonlarda en asgari düzeyde gözlenmektedir. Tüm aileler, Amerikan kültür ve hayatına uyum sağlamışlardır. Çinli aileler, tam uyumlu dönüşümü göstermiştir. Hint aileleri, kamusal alanda uyum sağlamış olmakla birlikte, özel alanda geleneklerini sürdürmektedir. Japon ailesi ise asgari çabayı sergilemektedir. Poister'in Amerikan toplumunda yaşayan farklı kültür yapılarını fotoğraflar vasıtasıyla irdelediği çalışmasında, fotoğraf albümleri üzerine yaptığı saptamalar ise çarpıcıdır. Poister böylece fotoğrafların bir takım sosyal bulguların inşasında önemli envanterler olduklarını bir kez daha kanıtlamaktadır. Örneğin, Poister fotoğrafların toplanması ve albüm oluşturulması konusunda kadınların etkin olduğunu, fotoğraflardaki bakış açılarıyla bağdaştırmıştır. Ayrıca aile içinde fotoğraf çektirmenin temel sebeplerinden birinin, çocuklar olduğunu ve çocukların yetişkinlere nazaran albümlere daha çok baktıklarını söylemektedir. Çiftlerin, fotoğrafları albümlerken birbirlerini hep görmek istedikleri gibi albümlerini düzenledikleri bir başka bulgudur. Örneğin doğum günü fotoğrafları ve Noel fotoğraflarına her kültürde rastlanmakla birlikte, her kültürün geleneklerine işaret eden semboller yer almaktadır. Son olarak Poister'e göre: "Fotoğraf albümlerinin oluşturulmasında tüm ailelerin arasındaki ortak payda değişimin belgelenmesidir"[21].

B) AİLE FOTOĞRAFLARI VE ORYANTALİZM

"Oryantalizm kelime olarak öncelikle Doğu'nun tarihi, dilleri ve dinlerinin incelenmesi anlamında kullanıldı; giderek edebiyat, tiyatro, müzik, mimarlık ve güzel sanatlarda Batı dünyasını iyice içine aldı"[22].

---

[21] Geofrey Poister, *A Cross – Cultural Study of Family Photographs in India, China, Japan and United States*, New York, The Edwin Melen Pres, 2002, s. 253

[22] Engin Özendes, *Sebah ve Joallier'den Foto Sabah'a,* İstanbul, Yapı Kredi Yayınları,1999, s.23

Osmanlı, dışarıya karşı mahremiyetini koruyan, kendi içine kapalı, kaçgöçlü bir toplumdu. Batı'dan gelen ziyaretçilerin, Osmanlı halkıyla direk temas edebilmeleri neredeyse olanaksızdı. Fakat Batılı ziyaretçiler Osmanlı yaşantısında olan biteni merak ediyor, Doğu'nun kendine has mistik ve oryantal olarak tabir ettikleri kültürüyle yakından ilgileniyordu. Böylece Osmanlı topraklarına gelen her ziyaretçi, edindiği yarım bilgiler doğrultusunda resimsel betimlemeler ve canlandırmalar yapmaya ve yaptırmaya başladılar. Bu betimlemeler, genellikle kadın temalı egzotik doğaçlamalardan oluşuyordu. En çok işlenen konular arasında ise, saraydaki harem yaşantısı dikkat çekiyordu. Sonrasında ise, sanatçıların bu tasvirleri yeni bir teknik gelişmeyle buluştu. Bu yeni gelişmenin adı, fotoğraftı. "Artık fotoğraf Oryantalizmin hizmetindeydi. Gördüğünü çeken kameraların önünde de yine Batılının düşlediği ve istediği sahneler yaratıldı. Stüdyoda hazırlanan bu fotoğraflarda her tipten insanı birlikte görmek mümkündü"[23] .Batıdan gelen ziyaretçilerin taleplerini karşılamak adına oluşturulan stüdyolar, Osmanlı'nın gerçek halk yaşantısını değil Batılının hayalindeki Osmanlı yaşantısını yansıtıyorlardı. Oymalı, süslemeli dekorlar, sütunlar, ağdalı kompozisyonlar derleniyordu. Batılı ziyaretçilerin doyumsuz isteği ve stüdyolar arasındaki aşırı rekabet, konuların abartılı bir şekilde yansıtılmasına ve özellikle kadın temasına kaydırmaya başladı. "İncecik ipeksi giysileriyle elinde nargilesi ve önünde sedef kakmalı sehpa bulunan püsküllü yastıklara dayanmış kadınlar, ellerinde darbuka ve tefle dansözler, yerde serili kalının üzerine serpiştirilmiş minderlerle uzanan birden fazla kadınlar…"[24]. Bu fotoğraflara 'Türk Kadını', 'Müslüman Kadın' gibi isimler veriliyordu. Fakat fotoğraflarda model olan kadınlar, Pera batakhanelerinde çalışan, avam tabakaya mensup olarak ifade edilen kadınlardı. Bazen de model bulmakta zorluk yaşanıyor ve kadın giysileri içinde erkek modeller poz veriyordu. Çünkü değil fotoğrafçıya modellik yapmak, Müslüman kadınların fotoğraf çektirmesi bile olanaklı değildi. O dönemler için fotoğraf, Müslüman halk tarafından kabul görmeyen, yasaklı bir uğraştı. Osmanlı halkından ancak Ortodoks Rumlar, Gregoryen ve Katolik

---

[23] A.g.k., s.163
[24] A.g.k., s.164

Ermeniler, Museviler, Levantenler fotoğraf çeken ve çektirenler arasındaydı. Dolayısıyla, o döneme ait Osmanlı halkının çoğunluğunu kapsayan düzenli fotoğraf çektirme geleneğinden bahsedilemez. Stüdyolarda gerçek halktan olmayan modellerle yaratılan Oryantalist ezgilerin ise, gerçek halk üzerinde karşılığı bulunmamaktadır. Stüdyo ortamında Batılı gezginlerin beğenisine sunulmak üzere çekilmiş ev içi yaşantı görüntüleri, geleneksel ezgileri abartılı bir şekilde canlandırılan düğün sahneleri vb. görüntüler gerçek yaşantıyla bağları zayıf olan görüntülerdir. Fakat öyle bile olsa, fotoğrafı çekenin zihinsel duruş noktasını göstermesi açısından çok önemli belgelerdir. Halk görüntülerini yansıtan fotoğraflarda Oryantalist kültürün yansımaları görülüyor olsa bile, Batılı ziyaretçiler için üretilen fotoğraflar yanında oldukça naif betimlemelerdir. O dönemlerden günümüze ulaşan az sayıda belgesel aile fotoğraflarında ve arşivlerde bunu net bir şekilde görebilmekteyiz.

Fotoğraf 12 Sebah ve Joaillier, Türk Kadını, 1894

Fotoğraf 13 Abdullah Biraderler, Çubuk Ve Nargile içen Kadınlar, 1890

BÖLÜM – 3: TARİHSEL SÜREÇ İÇERİSİNDE AİLE FOTOĞRAFLARI

I – FOTOĞRAFLARI BULUNDUKLARI DÖNEME GÖRE DEĞERLENDİREBİLMEK

Fotoğraflar, kuşkusuz bize konu aldığı şey hakkında fikir verebilen materyallerdir. O nedenle fotoğraflarla kurduğumuz ilişki esnasında yoğunlaştığı konuların değerlendirmesini yapabilmekteyiz. Yapılan değerlendirmelerde unutulmaması gereken en önemli nokta ise, o fotoğrafın hangi zaman dilimini konu aldığı ve o zaman diliminde belirleyici ağırlığı olan olaylar bütünlüğüdür. Zaman ve mekân içermeyen fotoğraf, görsel bir veri, bir doküman olmaktan uzaklaşmaktadır. Fotoğraflar zamanı durdurabilen büyücüdür. Bir dönemin sosyal kültürü ise, o dönemin yaşantısını belirleyen insan toplulukları üzerinden araştırılmalıdır. Bugüne kadar pek çok dönem, o dönemlerin yaşantı modelleri, sayısız sosyolojik araştırmanın kaynağı olmuştur. İnsan denilen varlık her yönüyle incelenmiş ve gözlemlenmiştir. Bugün hala çeşitli bağlamlarda devam eden araştırmaların yardım aldığı görsel veriler fotoğraflardır diyebilmekteyiz. Fotoğraflarla ilk tanıştığımız ortamın aile ortamı olduğu ve aile kavramının toplumsal ve tarihsel açıdan temel oluşturduğu savından yola çıkarak; aile fotoğraflarının ile toplumları ve zamanı yorumlamada çok önemli göstergeler olduğu söylenebilir. Özellikle fotoğrafın hızlı bir tüketime geçtiği, hayatın büyük değişimlere uğradığı 20.yüzyıl üzerinden aşama aşama yol almak bir yöntem oluşturabilir. 20. yüzyılın tüm Dünya'yı etkisi altına alan olayları, kişileri ve fotoğrafları, aile olgusunu esas alarak irdelenerek genel hatlarıyla 20.yüzyılın profili ortaya konulabilir. Ayrıca doğum, ölüm, göç, evlilik, çocuklar, savaşlar, giyim kuşam vb. gibi kavramlar ise bütünün ayrılmaz parçalarıdır.

Tüm zaman dilimlerinde olduğu gibi, 20. yüzyıl ve getirdikleri birden bire, ortada hiçbir şey yokken gerçekleşmedi. Fotoğraf makinesi yoktan bir anda var olmadı, teknolojiler varlığı bilinmeyen güçler tarafından geliştirilmedi. Tüm yeniliklerin bir nedeni vardı ve bu sonuçları hazırlayan nedenlerden kısaca söz etmekte yarar var.

A – 18. YÜZYIL – 20. YÜZYIL

1700'lerin ikinci yarısından itibaren gelişen sanayileşme sonucunda gerçekleşen endüstri devrimi, tüm dünyayı bir dalga gibi içine almaya başlamıştı. "Bu asır Avrupa'sında, en görkemli yıllarını yaşayan endüstri devrimi, Osmanlı İmparatorluğunu politik, kültür ve sanat, askeri ve ticari yönlerde de etkilemeye başladı ve Batı'ya dönük bir politikanın esas alınmasına neden oldu. Toplumun beğenileri değişti. Resim, mimari ve müzikte gelenekselin yanı sıra, Osmanlı toplumunda elit zümreyi oluşturan entelektüel, bürokrat ve saray çevrelerine Batı zevki girmeye başladı. Batılı hükümdarların bir gelenek haline getirdiği, kendi portrelerinin devlet dairelerine astırılması ve hediye edilmesi alışkanlığı, Osmanlı İmparatorluğu'nda ilk kez Sultan 2. Mahmut (saltanatı 1808 – 1839) döneminde uygulandı"[25].

O zamanlarda II.Mahmut'un kendi tasvirini yaptırması saray erkânı tarafından pek hoş karşılanmamış olsa da modernleşmeye destek veren bazı saraya yakın çevreler tarafından oldukça destek görmüştür. Görsellik, o kişi hakkında fikir sahibi olabilmeye, onu tanımaya ve o kişiye karşı güven unsurunun oluşmasına neden olan faktörleri de içinde barındırır. II. Mahmut döneminde başlayan bu değişimler Avrupalılaşma diye adlandırılmaya başlanmıştır. 1839'da Gülhane Hatt-ı Hümayünü'n ilanı ile Tanzimat dönemi başladı. Bu dönem boyunca, İmparatorluğun siyasi ve ekonomik olarak Batı ile eklemlenmesinin doğal sonucu olan yeniden yapılanma devam etti.

Aynı yıllarda dünyayı sarsan bir haber yankılandı. Bu gelişme Fransız kaynakları tarafından doğrulandığında ise dünya yeni bir dönüm noktasının eşiğine gelmişti. Bu büyük buluş, gerçek görüntünün saptanabilmiş olmasıydı. Yani yüzyıllardır çeşitli arayışlarla gerçek görüntüye ulaşmak isteyen insanlığın düşü gerçek olmuştu. Dünya, bu yeni buluşu hemen kabul edip pek çok olayı fotoğraflama telaşı içine girdi. Başlangıçta saraya yakın çevrelere hitabeden fotoğraf sayesinde pek çok gezgin yollara koyulmakta ve keşfedilmemiş yerleri fotoğraflama aşkıyla yanıp tutuşmaktaydı.

---

[25] Engin Özendes, *Abdullah Freres Osmanlı Sarayının Fotoğrafçıları,* İstanbul, Yapı Kredi Yayınları,1998, s.13

İlk kez, 28 Ekim 1839'da Takvim – Vakayı ve Ceride – i Havadis gazetelerinde fotoğrafın icadı duyuruldu. Hemen ardından, dünyanın dört bir yanından gemilerle gelen gezgin fotoğraf meraklıları Doğu'nun egzotizmini keşfetmeye başladılar. Gelen her gezgin fotoğrafçı, hayranlığını fotoğraf karelerine büyük bir hızla kaydediyor hatta sonrasında geri dönmek bile istemiyorlardı. Doğu'nun mistik kültürü insanlığa oldukça çekici görünüyordu. Bu ilgi Osmanlının da dikkatini çekmiş olmasına rağmen muhafazakâr kültür yapısı ve aşırı ilginin sebebini tam kavrayamama, fotoğrafçıların Osmanlı yaşantısının tüm birimlerine tanıklık edememesine neden olmuştur. Bundan dolayı, ilk zamanlarda ülke peyzajları dışında Osmanlı insanının yaşantısına dair görüntülere pek rastlanmamaktadır.

Osmanlı döneminde ilk yerleşik fotoğraf stüdyolarının kurulmaya başlaması 1850'li yıllara kadar uzanır. "Carlo Naya(1816 – 1882), İtalya'dan Pera'ya gelip yerleşen ilk fotoğrafçılardan oldu.[…] Osmanlı halkından Basile Kargopoulo, fotoğraf stüdyosunu 1850'de Pera'da açtı.[…]1848'de Osmanlı İmparatorluğu'na sığınan Raif Efendi, 1854 yıllarında Çemberlitaş'ta fotoğrafla uğraşmaya başladı.[…]Alman kimyager Rabach, 1856'da Beyoğlu'nda bir stüdyo açtı. Paskal Sebah, 1857'de *El Chark* adı ile açtığı stüdyosunda, yerel giysileri içinde dönemin Osmanlı tiplerini çekti."[26].

Sultan Abdülaziz Derain adlı bir fotoğrafçıya portresini çektirmiş fakat memnun kalmamıştı Bunun üzerine Sadrazam Fuad Paşa, Sultan'a Abdullah Biraderler'den söz etti. Sultan Abdülaziz Abdullah Biraderler'i İzmit'teki av köşküne davet ederek onlara portresini çektirdi. Sonuçtan çok memnun kalmıştı. "Sultan; *Yüzüm ve asıl görüntüm, Abdullah Biraderler'in çektiği fotoğraftaki gibidir. Emrediyorum, bundan böyle yalnızca onların çektiği fotoğraflarım resmi fotoğraf olarak tanınsın ve böyle kabul edilerek her tarafa dağıtılsın,* diye emir verdi. Sultan, verdiği bir başka buyrukla da onları *Ressam – ı Hazret – i Şehriyar – i* rütbesi ile ödüllendirdi"[27].

Abdullah Biraderler stüdyo fotoğrafçılığında ustaydılar. Değişik desenli panolar, kadife perdeler, sütunlar, oryantalist ezgiler taşıyan kanepeler, sedef kakmalı masalar,

---

[26] A. g.k.,s.16 – 17
[27] Engin Özendes, A.g.k., s.39

nargile, sim işli giysiler vazgeçilmez aksesuarlarıydı. Fotoğraf çekerken doğal ışığı kullanıyorlardı. Çatıda konumlandıkları cam tavanlı stüdyolarında gün ışığına perde ve yansıma şemsiyeleri ile büyük bir ustalıkla yön veriyorlardı. Müşterinin Abdullah Biraderleri tercih etmesinde bu çekim stüdyosunun dekoru ve ihtişamı önemli bir neden oluşturuyordu.

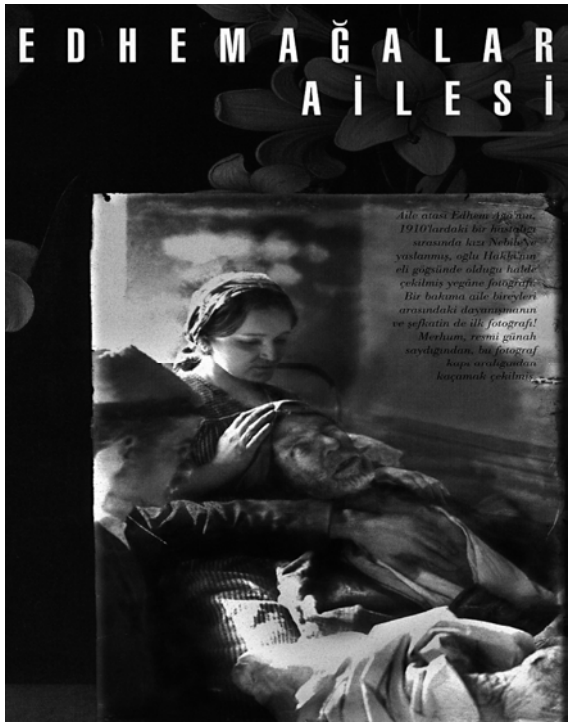
O dönemde Osmanlıda fotoğraf çektirmeye genelde saray erkânı, aydın kesim ve azınlıklar ilgi gösteriyordu. Zaten fotoğraf işini yapan kişilerin büyük çoğunluğu da Rum ve Ermeni vatandaşlardı. Bu anlamda Osmanlı halkına öncülük etmekteydiler.

Fotoğraf 14 Geuron Ailesi, 1914

Osmanlıda Müslüman halk, fotoğrafın aile içine kadar girip mahremiyetlerine tanık olma düşüncesine henüz çok sıcak bakmamaktaydı. "Türk – Osmanlı ailesi medeni bir dönüşümün eşiğindeydi; bu, ailenin dünyasını aşan, hepsi büyük sembolik değer taşıyan temel davranış ve tutumların yeniden yapılanması yoluyla olacaktı. Evde gerçekleşen bu dönüşüm, toplumda daha geniş ölçüde gerçekleşen dönüşümlerin mikro düzeyde yansımasıydı[28]. Zamanla fotoğraf çektirmek bir ihtiyaç haline dönüşecekti. Yine de fotoğrafın halkın ev yaşantısının içine girişi, 1900'lü yıllara kadar çoğu kesimde mümkün olamamıştı. Dünyada ise bu devinim daha hızlı bir şekilde olmaktaydı. Avrupa'da fotoğrafın yaşamdaki yerine ilişkin tereddütler çok önceleri

[28] Alan Duben – Cem Behar, *İstanbul Haneleri Evlilik Aile ve Doğurganlık 1880 – 1940,* İstanbul, İletişim Yayınları, 1996, s.19

aşılmaya başlanmış, icadı ile birlikte de kısa süre içinde her alanda kullanılmaya başlanmıştı.



Fotoğraf 15 Ethemağalar Ailesi, 1910

1910 Aile büyüğü Ethem ağa hastalandığı sırada 15 numaralı fotoğraf kapı aralığından gizli çekilmiş. Ethem Ağa fotoğrafı günah saydığı için fotoğraf asla eviçi yaşantısına giremezmiş.

19. ve 20. yüzyıllarda Osmanlı aile modeli, "1800'lerin başlarından beri ihtirasla benimsemeye başladıkları daha geniş maddi ve manevi bir semboller sisteminin esasını teşkil ediyordu. Aileye, eşler ve müstakbel eşlere, çocuklara ilişkin tavır ve beklentilerini, kültürel faktörlerin içinde kurulduğu tüm ev içi ve sosyal çevre bütünlüğünden ayırmak mümkün değil. […] Dönemin, özellikle Birinci Dünya Savaşı'na kadar olan sürenin tüm romanlarında en önemli konuyu oluşturan bu ikilem, gördüğümüz gibi, alaturkanın, alafrangaya karşılığı şeklinde ifade ediliyordu. Yıllar

boyu Batılı bir yaşam sürmüş olan birçok Türk evinde bile bu ikilem, yumuşamış ve sulandırılmış olsa da, hala mevcuttur"[29].

O dönemlerde taklit edilmeye çalışılan model; Avrupalı, çocuk merkezli, küçük ve birbirine bağlı çekirdek aileydi. Gözlemlenen en önemli değişimlerden birinin, ailelerin ve toplumun çocukların geleceği üzerine yoğunlaştığı konusunda birçok kaynak hemfikirdir. Fotoğraflar da, bize bu değişimi açık bir şekilde vurgulamaktadır. Aileler, o dönemde kendi tasvirlerinden çok çocuklarının tasvirini yaptırıyorlardı. Bu fotoğraflar, stüdyolarda gösterişli dekorlarda çekilmekteydi. Sanki fotoğraflara yansıyan görüntüler, küçücük ve dünyadan henüz haberi olmayan çocuklar değilmiş gibiydi. Oryantal dekorlar önünde, oymalı süslü koltuklar üzerinde uzun poz sürelerine büyük bir ciddiyetle katlanmak zorunda kalan minikler daha şimdiden geleceğin gelin kızları, asker oğlanları rolüne bürünmüşlerdi. Üzerlerine yüklenen misyonun büyüklüğü fotoğraf kareleriyle ölümsüzleştiriliyordu.

Fotoğraf 16 Carte-de-visite, Nikolay Andriomenos
Fotoğraf 17 Carte-de-visite, Abdullah Biraderler, 1968

[29]A.g.k., s.217-220

İstanbul aile yapısı, yoğun aile ilişkileri yönüyle Batı'dan ayrılırken, birçok başka yönden de Batı'yla benzeşiyordu. "Giderek artan cinsler arası eşitlikçi ilişkiler, evlenmede yaşlı neslin giderek azalan rolü, daha çok sevgi temeline dayalı evlilik, çocukların artan önemi, Batılı giyim ve adetler, İstanbul'un Müslüman ailelerini Müslüman Doğu'dan, hatta Müslüman Batı ve Orta Anadolu'dan ayırıyor ve Avrupa'ya yaklaştırıyordu"[30]. Osmanlı aile yapısının genişliği ve aile bireylerinin birbirlerine sıkı sıkıya bağlılığı, bu yapının geleneksel özgünlüğünü belirlemektedir.

Osmanlı'da kadın ve erkeğin bir araya gelerek aile kurabilmeleri için yerine getirmeleri gereken çok fazla adet, gelenek ve görenek uygulamaları vardı. Bu iki kişi, çoğunlukla neredeyse evlendikleri ana kadar birbirlerinin yüzünü göremiyordu. Hatta evlendikten sonra bile tüm kutlamalar ve yapılması gerekli ritüeller bittikten sonra yalnız kalmalarına izin verildiğinde ancak damat gelinin duvağını onun rızasıyla açıyor ve birbirleriyle o an karşılaşıyorlardı.

Bu adetlerden bugün hala güncelliğini koruyanlar vardır. Örneğin gelin için düzenlenen kına gecesi örnek oluşturabilir. Kına töreni, düğünden bir gün önce kız evinde yapılır. Gelinin arkadaşları, akrabaları ve komşu kadınlarla birlikte uygulanan bir adettir. Davetli kişilere 'Kına yemeği' denen ve kız evince verilen bir yemek vardır. Yemekten sonra ise törensel nitelikte kutlamalar başlar. Kızın ellerine kına yakılır. Geceye özgü eğlenceler düzenlenir, gelin adayı acıklı türkülerle uğurlanıyormuş gibi hüzünlendirilir ve bir gelenek olarak gelin adayının ağlaması sağlanır.

---

[30] A.g.k., s.21

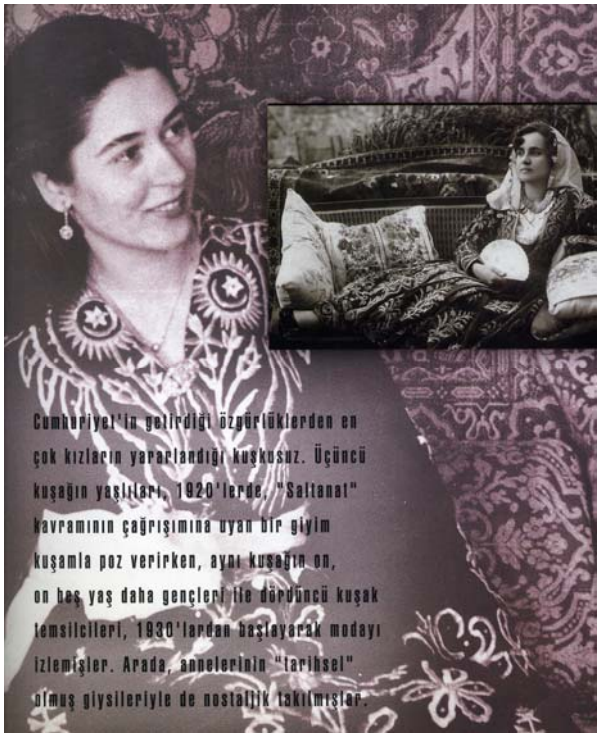
Fotoğraf 18 Hamamda kına töreni, fotoğrafçısı bilinmiyor, Brides Dergisi, 2006

Oryantalist ezgiler taşıyan Osmanlı giyimi, Dünya'nın merakını oldukça cezp etmiş ve kalıcılığını uzun müddet korumuştur. "Giyim, bir ülkenin, bir devrin, bir kişinin özelliklerini belirten bir araçtır. Uygarlığın değişimlerini yansıtır. Her uygarlık, karakter ve yaşam biçiminin etkisiyle giyimde farklılıklar yaratmıştır. Beğenini ve ayrıca uygarlıkla, ahlakı etkilen değerlerin bir ifadesidir. O halde toplumu ve belirli bir devri simgeler. Saray giysisi, ortaçağ giyimi dendiğinde bu anlamlar ortaya çıkar. Toplumun ahlaksal değer yargılarının giyimde önemi oldukça fazladır"[31].

Sosyoekonomik sınıflara göre giyim farklılaşmaktadır. "Eski kadın giysilerinde iki tür dikkat çeker: Ev içi giyimi ve sokak giyimi. Eski Türk kadınının asıl yaşamı ev içinde geçtiği için ev içi giysileri daha zengindir. Bu giysileri gömlek, dizlik, iç yeleği (sutyen) gibi çamaşırlarla entari, şalvar, üç etek gibi giyecekler, hırka ve kürk gibi üstlüklerden oluşur. Eski Türk kadınının giyiminde üç eteğin ayrı bir yeri vardır. Üç eteğin altına şalvar, içine helali gömlek giyilmiş ve beli genellikle gümüş bir kemerle sıkılmıştır. Sokağa çıkan kadın, üzerine ferace, yeldirme ve maslah gibi giysiler giyerdi. Bilgilere göre eski kadınlar, yaklaşık 90 çeşit şalvar giymişlerdir"[32].

---

[31] Mahmut Tezcan, a.g.k., s.126
[32] A.g.k., s.130 – 131



Fotoğraf 19 Osmanlı Ailesi, fotoğrafçısı bilinmiyor

Fotoğraf 20 Saltanat ev içi giysisi, Ethemağalar Ailesi, fotoğrafçısı bilinmiyor

Bu iki fotoğraftan fotoğraf 19, Osmanlı sokak giyimine iyi bir örnektir, 20. fotoğraf ise oryantalist esintiler taşıyan ev içi giysisine örnektir. İlerleyen zaman içinde bir kültür zenginliği olarak kabul edilen bu giysiler fotoğrafta örneği görüldüğü gibi ailenin sonraki kuşakları tarafından özel davetlerde nostaljik bir sembol olarak kullanılmıştır.

Yüzyılın sonlarına doğru gelindiğinde, Avrupalı gibi olma modası iyice hız kazanmaya başlamıştı. Görsel malzemeler fazlalaştıkça insanlığın olan bitene tanıklığı artmaktaydı. Fotoğrafın halk tarafından kullanımı da artıyordu. Artık neredeyse herkes fotoğrafın yaşamlarındaki varlığını kabullenmişe benziyordu, fakat yine de hane denen o kutsal mekân aile bireylerinin özeliydi. “Sonuç olarak, Osmanlı evine giren her yeni nesne ve adet çeşitli anlam katmanlarından oluşan karmaşık bir sembolik eylemler

bütünü olarak görülmelidir"[33]. Fotoğrafta bu araçlardan ve eylemlerden biriydi. Ancak yine de fotoğrafın konusu daha çok üst sosyal sınıf ve doğa idi.

Dünya genelinde ise durum biraz daha farklıydı. "Kent duyarlılığının sanatçıları olarak işe başlayan fotoğrafçılar, çok geçmeden doğanın da kent kadar egzotik, köylülerin de an az kentteki gecekondulular kadar resimsel olduğunu fark ettiler. Birmingham'lı zengin sanayici ve muhafazakâr milletvekili Sir Benjamin Stone ölmekte olan geleneksel İngiliz törenlerini ve kırsal kesim festivallerini belgelemek amacıyla 1897'de Ulusal 'Fotografik Kayıt Birliği'ni kurmuştu. 'Her köy' diye yazıyordu Stone 'fotoğraf makinesiyle koruma altına alınabilecek bir tarihe sahiptir'. Yaşamı kitaplardan öğrenmiş olan Kont Guiseppe Primoli gibi ondokuzuncu yüzyılın sonunda yaşamış iyi aile evladı bir fotoğrafçı için, olanaksızlıklar içindeki insanların sokak yaşamı da en az aristokrat arkadaşlarının eğlenceleri kadar ilgi çekiciydi: Primoli'nin Kral Victor Emmanuel'in düğününde çektiği fotoğraflarla Napoli yoksullarının fotoğraflarını karşılaştırın. Konunun fotoğrafçının kendi aile ve sınıfının acayip alışkanlıklarıyla sınırlandırılması için küçük bir dahi fotoğrafçı olan Jacques-Henri Lartigue'in toplumsal sınıf bakımından hareketsiz kalması gerekmişti. Ancak fotoğraf makinesi herkesi başka insanların, sonunda da kendi gerçekliğinin içinde bir turist haline getirir. Sürekli aşağıya doğru olan bakışın belki de ilk modeli, İngiliz gezgin ve fotoğrafçı olan John Thomson'un *Street Life in London'*ındaki (Londra'nın Sokak Yaşamı, 1877-78) otuz altı fotoğraftır. Ancak yoksullar üzerinde özelleşen her fotoğrafın ardından daha geniş bir egzotik gerçekliğin peşinde koşan birçok başka fotoğraf gelecektir. Thomson'ın kendisi böyle bir meslek yaşamı sergilemiştir. Daha kendi ülkesinin yoksullarına yönelmeden önce putperestleri görmeye gitmiş, bu ziyaret dört ciltlik *Illustration of China and Its People'*ı (Çin ve İnsanından Görüntüler, 1873- 74) ortaya çıkarmıştı. Ve Londra yoksullarının sokak yaşamı üzerine yaptığı kitabın ardından, Thomson Londra zenginlerinin ev yaşantısına yöneldi. 1880'lerdeki ev içi fotografik porte modasına öncülük eden kişi Thomson'dır"[34].

---

[33] Alan Duben – Cem Behar,a.g.k., s.222 – 223
[34] Susan Sontag, a.g.k., s.76 – 77

Fotoğraf 21 Lartigue ailesi, Jacques-Henri Lartigue, 1902

Fotoğraf 22 Londra sokak yaşantısı, John Thomson, 1878

Fotoğraf 21, Jacques-Henri Lartigue'in çektiği bir fotoğraftır. Fotoğraflardaki kişiler, Lartigue'in anne ve babasıdır. 1902 tarihli bu fotoğrafı Lartigue henüz yedi yaşındayken çekmiştir. Bu fotoğraf, tarihinde örneği az bir durumdur. Zengin bir ailenin ferdi olarak dünyaya gelen Lartigue, henüz altı yaşındayken babasının ona hediye ettiği kamerayla ilk macerasına başlamış önce kendi aile bireylerini zaman ilerledikçe de kendi sosyal sınıfının fotoğraflarla belgesel çözümlemesini yapmıştır. Fotoğraf 22 ise John Thomson'a aittir. Thomson, Londra'nın sokak yaşamı adlı bu çalışmasında Londra'da en alt sosyoekonomik sınıfa uzanmış ve onların sokaklardaki yaşamını fotoğraflarla irdelemişti. Gördüğümüz fotoğraf, Londra sokaklarında yaşayan bir ailenin açık bir analizidir.

19. yüzyılın dünya düzeni yüzyıl sonunda değişmeye başladı. 20. yüzyılın başları 19. yüzyıl düzeninin çöktüğü ve Yeni Dünya düzeninin temellerinin atıldığı bir dönem oldu.

B) 20. YÜZYIL

1900 yılında "Brownie" fotoğraf makinelerinin ilki piyasaya sürüldü. Makine 1 dolara, film rulosu 15 sente satılıyordu. Fotoğrafçılık hobisi ilk kez herkes için mali açıdan olanaklı hale geldi.

"19. yüzyılın bitiş çizgisinin son hamlesinde yer alan bir dizi icat, keşif ve yenilik, 20. yüzyılın o çılgın ve neşeli yıllarının da başlangıcı oldu. Telefon, telgraf, otomobil, sinema, röntgen ışınları, radyoaktivitenin keşfi, gramofon, sentetik iplik, katot ışını, buharlı türbin ve daha binlerce buluşun hepsi 1890'ların ürünüdür. Hayatın kalitesiyle birlikte kelime dağarcığı da inanılmaz boyutta değişiyor, gelişiyordu. Dönemin en önemli özelliği rekabetti; ticari, askeri, teknik ve bilimsel rekabet En şiddetli rekabet Avrupa'nın büyük güçleri arasında ve dünya çapındaydı. Fransa, Almanya, İngiltere birbirlerinin endüstriyel güçlerini tartıyor, ötekine yetişmek veya kendi liderliğini sürdürebilmek için çok geniş kaynakları seferber ediyorlardı. Emperyalist Rusya da bu rekabeti endişeyle izliyordu; ama kendi muazzam nüfusunu kontrol etmekte bile zorlanıyordu. Amerika Birleşik Devletleri kendisinden uzak durulmasını talep ederken Orta Amerika'daki kıskacını daraltma fırsatını da kaçırmıyordu.[…] Zenginler opera temsilleri, otomobil veya yelkenli yarışları, balolar, Av partileri gibi birbirinden ilginç faaliyetler arasında mekik dokuyor, kraliyet tarafından desteklenen ücretli ticaret erbabı sayısının halen epey yüksek olması sebebiyle sık sık Saray'da hazır bulunuyorlardı. Yoksullarsa yıkıntı halindeki evleriyle kötü koşulların hakim olduğu işyerleri arasında ömür tüketiyordu"[35].

"Gemilerle geldiler… Çin'den California'ya, Hindistan'dan Afrika'ya, Avrupa'dan Amerika Birleşik Devletlerinin doğu sahillerine. Kendi özgür iradeleriyle gelenlerin sayısı çok azdı; onları göçe sevk eden çaresizlikti. Ya özgürlük istiyorlardı ya iş ya da her ikisini. Yeni toprakları, yeni fırsatları, eski önyargıların ve bağnazlıkların olmadığı şehirleri, saban değmemiş bakir toprakları duymuşlardı. Duydukları başka şeyler de vardı; taşı toprağı altın caddeler, tohumu atınca birkaç günde ürünün büyüyüp

---

[35]Nick Yapp, *Fotoğraflarla 20.Yüzyılın Sosyal Tarihi 1900'ler*,Türkçesi: Zeynep Sirer, Almanya, Literatür, 2005, s.6 – 7

olgunlaşmasını sağlayacak kadar zengin topraklar, mücevherlere dönüşen kayalar, el arabasıyla taşınan değerli madenler […]Yüz binler geldi, yeni ulusların yeni yurttaşları oldular; kendisiyle birlikte kendi kendilerini, kendi becerilerini getirdiler, bazıları da tatsız sorunlarını, eski önyargılarını getirdi"[36].

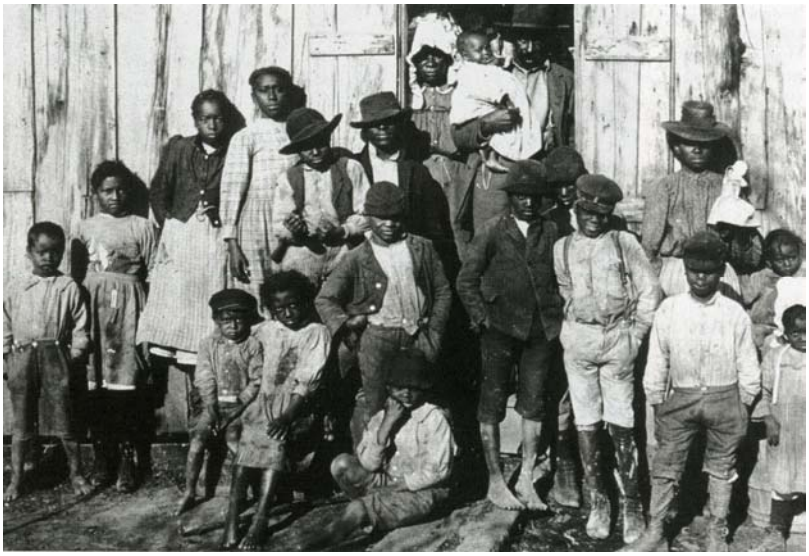
Fotoğraf 23 Rus göçmen aile, fotoğrafçısı bilinmiyor, yaklaşık 1905
Fotoğraf 24 Alman göçmen aile, fotoğrafçısı bilinmiyor, 1905

23 ve 24. fotoğraflarda göçmen aileler ülkeye giriş yapabilmek için fişleniyorlar. Bunca eziyetin sonunda bazıları ülkelere giriş yapabiliyor, bazıları ise geri çevriliyorlardı. Bazıları anavatanlarına dönmek için, bazıları ise bereketli topraklarda şansını denemek için kalkıp gelmişlerdi.

"Demiryolu ve buharlı gemiler egzotik diyarları nispeten kolay ulaşılabilir hale getirmiş, hatta göçmen işçilerin Amerika'ya ve Batı Avrupa'ya akın akın gelmesiyle yoksulların bile dünya'nın öteki ucundaki insanları tanımasını sağlamıştı. Ama "yabancılar" hala kuşkuyla karşılanıyor, Hıristiyan Batı'nın çoğunluğu tarafından tuhaf, garip, kusurlu insanlar olarak görülüp karşılanıyordu"[37].

---

[36] A.g.k, s.86
[37] A.g.k., s.66



Fotoğraf 25 Oklahoma siyah Amerikalılar, fotoğrafçısı bilinmiyor 1901

Bu fotoğraf 1901'de Oklahoma 'da köleliğin kaldırılmasından sonra çekilmiş bir fotoğraftır. Köleliğin kaldırılmış olması, onların yaşam koşullarını çok fazla değiştirmemişti. Yine toplu halde, birbirlerini korumaya ve yoksullukla baş etmeye çalışarak, dışlanarak geçiriyorlardı hayatlarını, özgürlük onların hayatlarını iyileştirmeye yetmemişti.

Tıbbın geriliği, zor yaşam koşulları ve buna bağlı çocuk ölümlerinin fazlalığı nedenleriyle yakınlarını kaybetmenin verdiği acı; kaybettikleri kişilerin fotoğraflarına sahip olma isteğini doğuruyor ve böylece kaybedilen kişi fotoğraf albümleri içerisinde ikinci bir yaşama kavuşturuluyordu.

Fotoğraf 26 Tabut içinde ölü, Abdullah Biraderler, 1885

Fotoğraf 27 Ölü kız çocuğu, fotoğrafçısı bilinmiyor, 1845

Osmanlı İmparatorluğu'nda ise, kaybettikleri yakınlarının tasvirlerine daha çok gayrimüslim vatandaşlar sahip oluyorlardı. Fotoğraf 26 dönemin yıldız ismi Abdullah Biraderler tarafından çekilmiştir. O dönemlerde fotoğrafla yansıtılan bir başka şeyde; eğer aile beklenmedik kayıplar yaşadıysa (çocuk ölümleri gibi) toplu çektirdikleri aile fotoğrafında ölen kişinin de çerçeve içerisinde bir fotoğrafını aralarına alırlardı.Fotoğraf 28 bunun iyi bir örneği niteliğindedir.

Fotoğraf 28 Amerikalı aile, fotoğrafçısı bilinmiyor

"Sosyal refah programları henüz emekleme çağındadır. Özel yardım kurumlarının sağladığı imkânlar hiçbir deliği kapatmamaktadır. İyi niyetli toplumsal reformcuların, sömürünün yaratıcı yöntemlerine yetişebilmesi, önlem alması çok zordur.[…] Ve her şeye rağmen zenginler akıl almaz bir lüks ve debdebe içinde yaşamaktadır. Bir sınıftan ötekine geçmek, sınıf atlamak neredeyse imkânsızdır"[38].

Fotoğraf 29 Londra'da yoksul aile, fotoğrafçısı bilinmiyor, 1901

Fotoğraf 30 New Yortk'ta göçmen aile, fotoğrafçısı bilinmiyor, 1900

---

[38] A.g.k., s.104

1901 tarihli 29. fotoğraf Londra'da yaşayan yoksul bir ailenin fotoğrafı. Londra'da o sıralarda zenginler ve yoksullar arasında çok büyük uçurumlar vardı. Fotoğraf 30 ise başka bir tablo çıkıyor karşımıza. Fotoğraf 1900'de New York'ta çekilmiş göçmen bir ailenin fotoğrafı, fotoğraftaki aile bireyleri tüm yokluklarına rağmen bulundukları mekânı düzenli bir hale getirmeye çalışmışlar ve fotoğrafçı yorumsuz ajitasyondan uzak bir bakış açısıyla yaklaşımda bulunmuş, bu durum sanki geleceğe dair umutlarını, vaat edilen topraklara göç etmiş olmanın huzurunu simgeliyor.

Fotoğraf 31 Çay masasında bir aile, fotoğrafçısı bilinmiyor, 1909

1909 yılında çekilen fotoğraf 31'de ise dönemin orta sınıf ailesine örnek oluşturabilecek ipuçları vardır. Evin eşyaları, çay partisi yapmaları ve kitaplarla dolu kitaplık ailenin durumlarının şartlara göre iyi olduğunu göstermektedir, diğer bir yandan masa örtüsünün aleladeliği, çocukların ve aile büyüklerinin özensiz giyimi aslında maddi durumlarının o denli iyi olmadığına işaret etmektedir. İpuçları doğrultusunda diyebilmekteyiz ki, bu aile dönemin orta sınıfına mensup bir ailedir. Aslında 1900'ler için orta sınıf kavramı yaygın değildi, tek tük aileler zenginlik ve yoksulluk sınırını arasında gelip gitmekteydi.

Fotoğraf 32 Edward dönemi ailesi, fotoğrafçısı bilinmiyor, 1905

Aslına bakılırsa 1900'lerdeki sınıfsal düzen, bizim bugün anladığımız gibi değildi. Fakirlik, yiyecek bir kap yemek bile bulamamak; biraz iyi durumda olmak, geçimini makul düzeylerde lüksten uzak bir şekilde karşılamak; iyi durumda olmaksa çok büyük bir kazanç elde etmeden yaşamını hizmetçilerle iyi bir evde geçirebilmek anlamına geliyordu. Durumu iyi olan ile fakir olan zümre arasında çok büyük bir uçurum olmasına rağmen, asıl zengin tabaka gibi bir kavram halk arasında yer almıyordu. 32 numaralı fotoğraf refah düzeyinde bir aileye örnek oluşturmaktadır. Londra'da bakıcılar ve hizmetçilerle 1905 yılının yaz aylarında bahçesinde keyif yapan bir aile.

Fotoğraf 33 Dönemin eğlencesi, fotoğrafçısı bilinmiyor, 1908

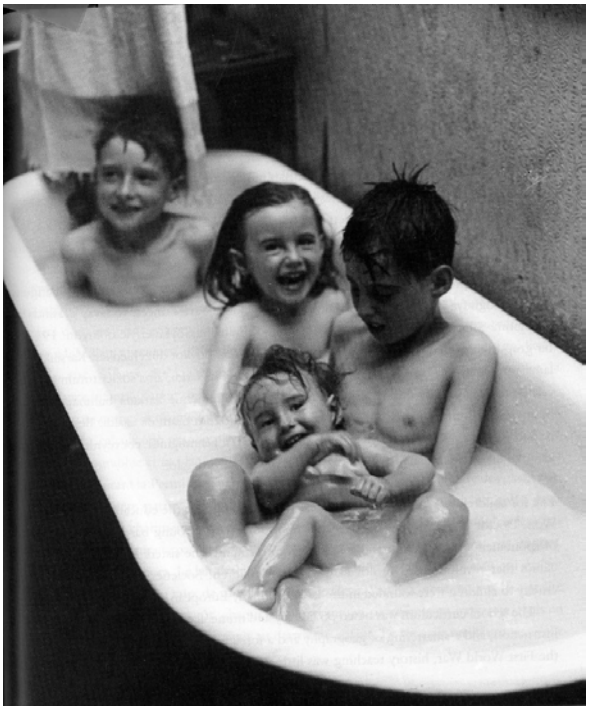
1900'lü yıllarda, ortalama bir gelire sahip hemen hemen birçok ailenin evinde bir piyano vardı, müzik insanların temel eğlence, deşarj olma yöntemlerinden biriydi. Aileler kış aylarında, akşam yemeğinden sonra piyanonun etrafında toplanır ve bir an için yaşamın kaosundan sıyrılabilmek için toplu halde şarkılar söylerlerdi.Fotoğraf 33 buna iyi bir örnektir.

Fotoğraf 34 Rothschild ailesi, fotoğrafçısı bilinmiyor, 1909

Yaz aylarında ise eğlence şekli mekân değiştiriyordu. Yaz aylarının en büyük eğlencesi, hafta sonları deniz kenarına gidip bol oksijenli bir gün geçirmekti. Deniz kenarı keyfinden yaralanabilmek için zengin olmak gerekmiyordu, neredeyse sınıfsal ayrımların yaşanmadığı tek yer plajlardı. Her sınıftan ve her yaştan insanın yararlanabileceği bir faaliyetti. Tabi durumunuz biraz daha iyi ise plajdaki localardan yararlanma şansınız artıyordu. Ayrıca hafta sonları sahile gidip üç beş kuruş harcayarak gezici fotoğrafçıların hizmetinden yararlanmak da çok popülerdi. Fotoğraf 34 örnektir.

Fotoğraf 35 Londra'da bir sosyal konut, fotoğrafçısı bilinmiyor, 1912

Fotoğraf 35, 1912 yılına ait bir sosyal konutun içinde yaşayan aileyi göstermektedir. Sonunda söz verilen sosyal konut programı yürürlüğe girmeye başlamıştı. Fakirlik yine aynı fakirlik olsa da her an sokakta kalma tehlikesi olmadan yaşamak da bir şeydi. 1900'ler ve 1910'larda fotoğrafta görülen şömine tarzı ocaklar evlerin vazgeçilmeziydi. Durumu kötü olan aileler tek göz odanın içinde şöminede yemek pişirir, yıkanma suyu hazırlar ve ısınırlardı.



Fotoğraf 36 Banyo yapan çocuklar, fotoğrafçısı bilinmiyor, 1919

Durumu iyi olan ailelerin çocukları ise şanslıydılar. 36. fotoğrafta çocukların banyo küveti içerisindeki eğlencelerini görmekteyiz. 1910 yılında son derece lüks olan banyo odası zenginliğin bir çeşit temsili niteliğindedir. Ama en önemlisi zengin ya da yoksul olsun tıp alanındaki gelişmeler olmasaydı çocuklar böyle mutlu bir tablo çizemeyebilirlerdi, geçmişte erken çocuk ölümleri zengin ya da yoksul tanımadan her ailenin en büyük kâbusuydu.

"1910 ve 1920 yılları arasındaki on yıl, 20. yüzyılın sıkıntılı gençlik yıllarına tanıklık etti. Protesto, saldırganlık, hüsran, endişe ve acı yanılgıların yaşandığı yıllardı. On yıl önce yeni yüzyılın getirdiği umutlar,1914 ve 1918 yılları arasında Birinci Dünya Savaşı'nın kitle katliamıyla doruğa ulaşan savaşların, devrimlerin, grevlerin ve silahlı ayaklanmaların yaylım ateşinde tümden yok edildi. Dünyanın çoğu kana bulandı"[39].

[39]Nick Yapp, *Fotoğraflarla 20.Yüzyılın Sosyal Tarihi 1910'lar*,Türkçesi: Rahmi Öğdül, Almanya, Literatür, 2005, s.6

Fotoğraf 37 Yüzbaşı Dunville'in düğünü, fotoğrafçısı bilinmiyor, 1918

Birinci Dünya Savaşı'nda çekilmiş olan fotoğraf 37 büyük bir tezat oluşturmaktadır. Bir yüzbaşı eşiyle hayatını birleştirdikten az sonra hem de kiliseden çıkarken askerlerin oluşturduğu bir silah barikatı arasından geçiyor, büyük bir kutlama yaparcasına insanlığı yok etmek için yapılan makineler arasından süzülürken bir ailenin var oluşunu simgeliyorlar. Yok eden ve var eden aynı kare içerisinde, beyinlerde koskoca bir soru işareti bırakıyor.

1900'lü yıllara kadar dünyanın en görkemli imparatorluğu olarak parmakla gösterilen Rus İmparatorluğu, ciddi bir toplumsal huzursuzluk içindeydi. Ülke hızla sanayileşiyor, ancak gerekli reformlar yapılamıyordu. Ülke nüfusunun yüzde onuna ulaşan işçi sınıfı, grevlerle ciddi bir muhalefet odağı haline geldi. Mart 1917'de Petersburg'daki kadın işçilerin başlattığı grev, kısa sürede yayılarak, askerlerin de katılmasıyla devrime dönüştü. Çar II. Nikolay tahtı bıraktı ve 20 Mart'ta geçici hükümet tarafından tutuklandı. Fotoğraflar Romanov hanedanının son günlerindeki görkemlerine tanıklık etmektedir.

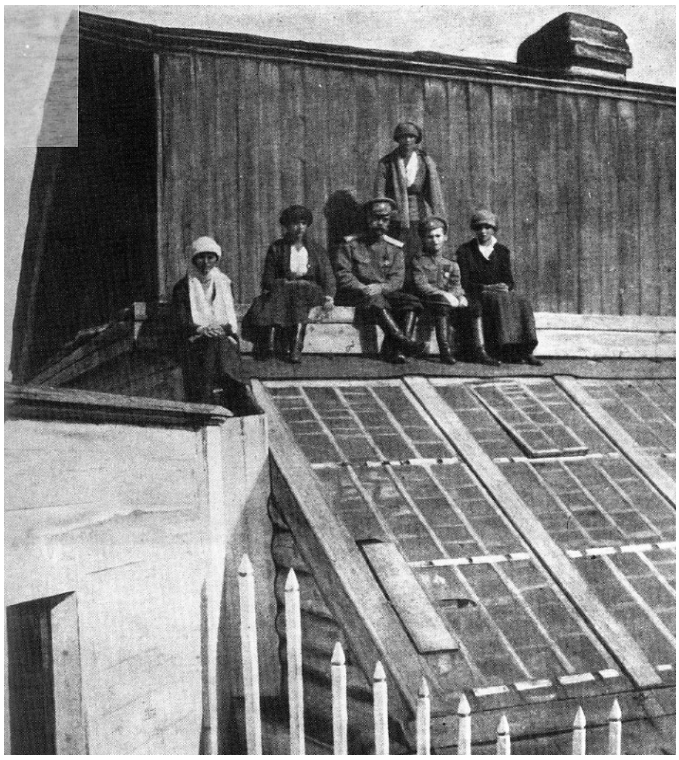
Fotoğraf 38 Çar Nikolay'ın kızları, 1914

Fotoğraf 39 Çar Nikolay ve ailesi, 1914

Fotoğraf 40 Fotoğraf 37'nin renklendirilmişi, Çar ailesi

38, 39, ve 40 numaralı fotoğrafların hepsi Rus ailesinin zenginliğini, huzuru ve bağlılığını betimliyor, tenleri, ihtişamlı kostümleri ve fotoğraflardaki dizilişleri kocaman bir düzenin ufak tefek parçaları gibiler ve çok yakında geriye sadece fotoğraflar kalacaklar. Renkli olan fotoğraf seneler sonra fotoğrafın renklendirme teknikleriyle yeniden tanımlanmıştır. Hanedanlığın görkemini vurgulayan bu tip fotoğraflar hala dünyanın ilgisini çekmekte ve kurgu fotoğraflara model

oluşturmaktadır. Katledilen Çar ailesinin ortanca kızı Anastasya'nın kurtulduğuna dair giz perdesi bir türlü aydınlanamamıştır, zamanla efsaneleşmiş, Hollywood yapımlarından çocukların Disney yapımı çizgi filmlerine kadar konu edilmiştir.



Fotoğraf 41 Çar ailesi 1918'de sürgündeyken

"Birinci Dünya Savaşı eski düzeni süpürüp bir kenara savurmuştu. İmparatorluklar yıkıldı, hanedan aileleri sarsılıp çöktü. Çar öldürüldü. Kaiser bir daha dönmemek üzere sürgüne gönderildi, Habsburg'lar son reveranslarını yaptılar. Yeni bir politika türü sahneye çıktı; Lenin, Atatürk, Mussolini. Bunlar, sadece kendi köşelerini değil, dünyayı değiştirecek vizyona sahip kişilerdi"[40].

Bu arada 20. yüzyıl Türkiye'sinde, sosyokültürel açıdan neler olmaktaydı. "İncelediğimiz kaynakların bize gösterdiği, on dokuzuncu yüzyıl ortası ve sonunda ve özellikle yirminci yüzyıl başında İstanbul'daki birçok aile de çocuklara karşı gösterilen tavrın önemli bir değişim geçirdiğiydi. Bu değişikliklerin kökleri, diğer faktörler bir

[40] Nick Yapp, *Fotoğraflarla 20.Yüzyılın Sosyal Tarihi 1920'lar*,Türkçesi: Rahmi Öğdül, Almanya, Literatür, 2005, s.16

tarafa bırakılırsa, on dokuzuncu yüzyılda devletin yürüttüğü reformcu politikalar ve özellikle ulusun gelişmesi için Osmanlıların programlarında eğitimin en önde yer almasıydı. Zamanın sosyal değişimlerinin birçoğunda olduğu gibi bu konuda da gidiş yönünü etkileyenler Avrupalı düşünce ve uygulamalara ilk maruz kalan ve onları Osmanlı toplumuna aktaran seçkin okuryazar kesimdi"[41].

Aslında büyük bir değişimin eşiğinde olunmasına ve çocuklara verilen önemin atmasına rağmen, aile bireylerinin çocuklarına karşı yaklaşımı her zamanki gibi mesafeliydi. O dönem için yine de babanın çocuğunu kucaklaması ve ona karşı sevgi gösterilerinde bulunması yaygın davranışlar değildi. Özellikle babalar, kız çocukları ile aralarına gereken mesafeyi mutlaka koyarlar, genellikle anneler kız çocuklarının gelişim ve eğitiminden babalar ise erkek çocuklarının yetiştirilmesinden sorumlu olurdu.

Sözünü ettiğimiz durum dönemin fotoğraf karelerinde de gösteriyordu. Fotoğraflarda, kız çocuk annenin kucağında ya da tarafında erkek çocuğu ise babanın himayesinde gibi poz verme geleneği yaygındı. Ancak, genelde dönemin aydınları ve gayrimüslim vatandaşların fotoğraflarında bu ayrım gözetilmiyordu.

Fotoğraf 42 Sebah ve Joaillier, Meissner Paşa, karısı ve kızları Lucette, 1901

[41] Alan Duben – Cem Behar, a.g.k., s.242

Fotoğraf 42'deki aile Musevi bir ailedir, fotoğraf 1901 yılına aittir. Fotoğrafta görüldüğü gibi sıcak bir aile tablosu çizilmiş ve ailenin çocuklarına verdiği önem duruşlar ve bakışlarla betimlenmiştir.

"Yüzyıl başında Ziya Gökalp çocuğuyla yakın baba profilini yansıtıyordu. Kızları Türkan ve Hürriyetle, Birinci Dünya Savaşı ertesinde İngilizler tarafından sürgüne gönderildiği Malta'dan, yetişmeleri ve eğitimlerine ilişkin bir dizi mektup gönderilmişti. Bu mektuplar sevgi ve baba samimiyetiyle doluydu.8 Eylül 1919'da küçük kızı Türkan'a şöyle yazıyordu:

Mini mini Türkan'ım, sevgili kızım,

Senin mini mini parmaklarınla imzaladığın küçücük mektubunu aldım, seve seve okudum. Mini mini resmini de seve seve temaşa ettim. Elini ağzına sokmuşsun. Mutlaka bana buse göndermek için olacak. Sen henüz çok küçüksün; fakat ruhun her şeyi sezer. Annene teselli ver, senin ona karşı gülüşlerin, kalbine teselliler verir"[42].

Bu dönemlere ait fotoğraflarda, tutucu kesimin fotoğraflarını görmemiz neredeyse olanaksızdır. Orta sınıfa mensup kişiler ise Birinci Dünya Savaşı öncesinde genellikle fotoğraf çektirmiyorlardı. Yalnızca seçkin diyebileceğimiz aileler genellikle kadınları fotoğrafa dahil etmeyerek fotoğraflar çektiriyorlardı.

---

[42] A.g.k., s.251

Fotoğraf 43 Bir baba ve çocukları, Engin Özendes koleksiyonu

Fotoğraf 44 Baba ve kızı

43. ve 44. fotoğraflar o yılların aydın görüşlü baba figürünü simgelemektedir."En geniş anlamıyla aldığımızda çalışma dünyası da İstanbul'u giderek artan bir biçimde Anadolu'dan ayırıyor ve aile yaşamıyla doğurganlıkta değişimin gereklerini sağlıyordu. Yüzyıl başından itibaren hissedilmeye başlayan işin evden ayrılması süreci 2. Abdülhamit'in uzun saltanatı sırasında geniş çapta kökleşti. 19. yüzyılda devlet bürokrasisinde gerçekleştirilen reformlar, geçmiş Osmanlı deneyimine karşı, Avrupa kurumlarına benzer bir biçimde devlet ve aile ilişkileri arasına daha kesin bir sınır getirmişti. Özellikle Kırım Savaşı'ndan sonra giderek artan ticarileşme ve doğuş halindeki endüstri şehirde ki birçok insanı ailelerinden uzak işlere çekmişti. Yüzyılın başından itibaren nüfusun önemli bir kesimi ev dışında çalışıyor ve geçimlerini aylık ve ücretlerde ki harekete bağlı bir şekilde sağlıyorlardı.

Bu bağımlılık, Birinci Dünya Savaşı sırasında, enflasyon ve düzensiz ödemelerin şehrin çalışan nüfusunun geçmişte alıştığı sabit refah düzeyini bozmasıyla ev yaşamını vurmuştu. Enflasyon, savaş ve yüzlerce yıllık İmparatorluk yaşamının son bulması

İstanbul ailelerini, yıllardır gündelik alışkanlık ve değerlerini yeniden şekillendiren Batılılaşmaya daha açık bir hale getirmişti. Çok sayıda kadının ilk kez ev dışında çalışmaya başlaması savaş yıllarına rastlar"[43].

Zamanın ve şartların değişmesine bağlı olarak, toplumdaki evlilik modelleri değişiyordu. 20. yüzyıl'dan önce evlenecek olan çiftlerin bırakın birbirini seçmeyi evlenmeden önce birbirlerini görmeleri bile mümkün olmazken, 20.yüzyılla birlikte aşk meşk söylemleri dillendirir olmuştur. Edebiyatçıların eserlerinden tutunda fotoğraf karelerine kadar bu dönüşümün yansımaları görülüyordu. 20.yüzyılda fotoğraf teknolojisinin de gelişmesiyle ve görsel tüketimin artmasıyla birlikte, insanlar fotoğrafa olan önyargılarından uzaklaşmaya başlıyorlardı. Bu dönemin fotoğraflarında modellerin rahatlığı ve değişen toplumsal yapı gözlemlenebilmektedir.

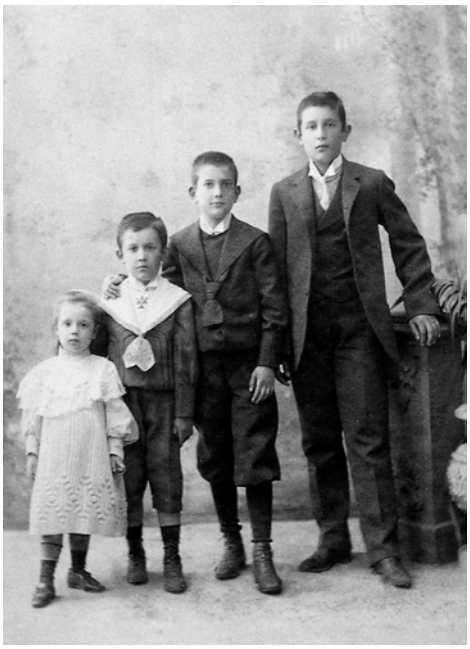
Fotoğraf 45 Ethemağalar ailesi

Osmanlı İttihat ve Terakki Örgütü'nün önderliğinde 1908'de başlayan ayaklanmayla Kanun-i Esasi yürürlüğe kondu ve Meşrutiyet ilan edildi. Meşrutiyet, basına ve siyasal örgütlenmelere de özgürlük getirdi, siyasal ve toplumsal yaşam hareketlendi. Balkan savaşları ve I. Dünya Savaşı'nın getirdiği özel koşulların ve onu

[43] A.g.k., s.261

izleyen toplumsal dönüşüm kargaşası yılları,"batılı yaşam tarzı yönelişleri bakımından eski bürokratik seçkinlere katılan yeni Türk burjuvazisinin doğuşunda önemli etkenlerdi. 1910'ların ekonomik krizleri İstanbul'un toplumsal ve kültürel hayatında bir sınır çizgisi olmuş, Batılı değerlerin ve yaşam tarzlarının şehrin orta ve ortanın altı sınıfları arasında yayılmasını sağlayan bir kapı açmıştır"[44].

"Birinci Dünya Savaşından bir yıl önce *Kadınlar Dünyası* okurlarına şöyle diyordu: Aile demek millet, millet demek aile demektir. Bu mesaj dönemin popüler edebiyatında sürekli tekrarlanıyordu"[45]. Türk toplumuna bu tip mesajların verilmesinin başka bir nedeni de, yokluk ve savaş yıllarında halkın çoğunluğunun çocukların geleceğinden duyulan endişeydi. O yıllarda savaşlara rağmen, kentli aileler arasında çocuklarının fotoğraflarını çektirmek moda olmuştu. Çocuklar için stüdyolarda özel dekorlar yaratılıyor, çocuklar bu kompozisyonlar içerisinde çoğunlukla asker ve denizci kostümüyle poz veriyorlardı. Fotoğraf 46 ve 47 örnek oluşturabilir.



Fotoğraf 46 Sebah ve Joaillier, Sarven ve İseda Dumentz, 1908
Fotoğraf 47 Sebah ve Joaillier, Dört kardeş 1901

[44] A.g.k., s.59
[45] A.g.k., s.247

Stüdyolarda yapay ortamlar yaratma geleneği de yurt dışından ithal edilmiş bir gelenekti, fotoğraf tekniğinin ufak tefek hileleriyle stüdyoda örneğin bir deniz dalgası yaratmak çok zor değildi.

Birinci Dünya Savaşı eşiğinde Osmanlı İmparatorluğu'nun seçenekleri; imparatorluk için mücadele etmek ya da ulus-devlete dönüşmekti. Osmanlı yöneticileri, savaşı kazanacaklarını düşündükleri Almanya'nın yanında savaşa girerek ülkeyi kurtarma yolunu seçtiler. Savaşın sonunda, ağır yenilginin sonunda İttihat ve Terakki liderleri tasfiye edildi ve Türkiye, Mustafa Kemal önderliğinde yürüttüğü Kurtuluş Savaşı'nın ardından yeni bir ulus-devlet olarak yapılandırıldı.

Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılmasıyla birlikte hayat değişime uğruyordu. O zamana dek evden dışarıda, kentlerde bir çalışma hayatının varlığı düşünülemezdi bile. Artık halk, kendi yaşamını kendi şekillendirmek durumundaydı. Kadın, erkek, genç, yaşlı toplumun hemen her tabakasındaki bireyler çalışma hayatıyla tanışıyorlardı. Dışarıda yoğunlaşan yaşam şartları, gittikçe ev içine de yansıyor ve ev halkının üzerinde hassasiyet gösterdikleri kavramlar da değişiyordu. Evde yeterince vakit geçiremeyen bireyler, ailenin yaşlı üyelerine eskisi gibi vakit ayıramıyorlardı. Yaşantı kısır bir döngü içine girmeye başlamıştı. Fakat Türk aile geleneklerinin yaşam üzerinde çok etkili olması nedeniyle tam anlamıyla bir kopuş ve Avrupalı kültürünü bire bir topluma uyarlamak mümkün değildi, ayrıca hala kendi kapalı kutusu içerisinde yaşayan çok sayıda aile mevcuttu. Gittikçe yaşamlar ayrılmaya, haneler bölünmeye başladıysa da ailenin geçmiş kuşağıyla arasındaki bağın sağlamlığı çocuklar sayesinde devam ediyordu, günümüzde hala eğer aile büyüklerinin sağlık durumları elveriyorsa torunlarına bakmak ve onları yetiştirmek onların asli görevidir.

Dünya geneline geri döndüğümüzde; "1920'lerde dükler, kontlar, asilzadelerin kaderleri çoktan yazılmıştı bile. Artık aristokrat bir aileden gelmek, sağlam bir banka hesabıyla eşanlamlı değildi. Amerikan milyonerleri, zengin kızları aracılığıyla Batı dünyasında ki seçkin ailelerin içine giriyorlardı. Aristokratlar genç bir kadın mirasçı elde etmediği takdirde, koleksiyonunda ki tabloları satmak zorunda kalıyordu. Kitleler için aristokratların düşüşü ve sonradan görmelerin yükselişi pek bir şey değiştirmiyordu doğrusu. Onlar hala aşırı kalabalık apartmanlarda ya da karanlık, bitişik evlerde tıklım

tıkış yaşıyorlardı. Ucuz tütün içiyorlar, zararlı besinler yiyorlar ve işlerini kaybetmemeleri için dua ediyorlardı. Zengin ile fakir arada sırada karşılaşıyor, bazen çatışıyorlardı, ancak sosyal yapı ve sosyal program büyük ölçüde değişmeden kalıyordu"[46]

Fotoğraf 48 Alt sosyal sınıfa mensup bir aile

Fotoğraf 49 Getty Images, üst sosyal sınıfa mensup bir aile

Fotoğraflar, zengin ve yoksul tabaka arasındaki farkları gözler önüne seriyor. Fotoğraf 48'de, muhtemelen tek göz bir odada yaşam savaşı veren ailenin tek bire kare içinde mutfağını, oturma odasını, yatak odasını ve aile bireylerinin birbirlerine sıkı sıkıya kenetlenişlerini görebilmekteyiz. Fotoğraf 49'da ise ipuçları, ailenin maddi durumunun iyi ortalamanın üstünde olduğunu gösteriyor. Bu fotoğraf onların hayatlarından sadece bir kesit niteliğinde, anlıyoruz ki renkli yaşantıları içinde küçücük bir an, sınırlı bir mekân ve ailenin yaşam zevklerini oluşturan giysiler ve objeler seçilmiş, kadrajın sağında sehpanın ortasında yer alan portre fotoğrafı muhtemelen aralarında yer alamayan, büyük ihtimalle de yitirilmiş olan aile reisinin fotoğrafı.

[46] Nick Yapp, a.g.k., s.57

Fotoğraf 50 Evsiz aileler, bir hapishanenin içi

En kötüsü ise evsiz olmaktı. Birinci Dünya savaşına katılan ülkeler arasında, halkına savaş sonrası zararlarını karşılayacakları konusunda teminat verenler vardı. Fakat savaş bittikten sonra insanlar, arkalarında varlığına inandıkları güçleri bulamamışlardı. Çoğu, hayatlarını yenibaştan kendi gayretleri ile kurmak zorunda kalmıştı. Geçimlerini sağlayacak maddi güçleri, en önemlisi de barınacak bir evleri yoktu. Fotoğraf 50, bir hapishanenin içinde yaşamlarını sürdürmek zorunda olan aileleri betimliyor. Şimdilerde karşımıza çıktığında gözlerimize inanamaz bir şekilde baktığımız bu görüntü içerisinde dikkatimizi cezbeden ayrıntı ise, her şeye rağmen gülümseyebilen insanların varlığıdır.

Savaş, tüm dünyada ama özellikle Avrupa'da derin bir sarsıntı yaratmıştı. Savaş sonrası yıllara çelişki ve belirsizlik hâkim oldu. Neredeyse bütün dünyaya otoriter rejimler egemen olmaya başladı. "Faşizmi çağrıştıran kimi yönlerine karşın, faşist değildiler. Hepsi baskıcı, kimi zaman kanlı birer iktidara dayanıyordu; ama bir ideoloji ve rejim olarak faşizm, bunlardan sadece İtalya ve Almanya'da belirdi"[47]. Hitler iktidara geldiği ilk andan itibaren Almanları ari ırk olduklarına inandırmaya başlamış, söylemleri ve başkaldırılarıyla halkı etkilemeyi başarmıştır. Hitler yönetiminin yaptığı

[47] Gökçen Alpkaya, Faruk Alpkaya, *20. yüzyıl dünya ve Türkiye tarihi*, İstanbul, Tarih Vakfı, 2004, s. 113

şey sadece Yahudi soykırımından ibaret değildi, Hitler insanlığın içindeki masumiyeti yok etmeye çalışmıştı. Alman ırkını özel olduğuna inandırıp, yeni doğan bebeklerden, genç, yaşlı herkesin içine kötülük çiçekleri ekmeyi hedeflemişti.

Fotoğraf 51 Almanya'da bir nikâh töreni

Fotoğraf 51, dönemin anlayışını vurgulayan çarpıcı bir fotoğraftır. Bir toplumun ideolojisini bundan daha iyi yansıtabilecek fotoğraf çok azdır herhalde. Aslında çekildiği sıralarda rutin eylemleri ifade eden fotoğraflardan yalnızca bir tanesiydi beklide, çünkü Hitler'in politikası, fikirlerini geniş alanlara yayabilmek için tüm görsel medya kuruluşlarını ve fotoğrafın kitlelere ulaşabilme gücünü sonuna kadar sömürmekti. Hitler'in iktidarda olduğu yıllara ait çok sayıda fotoğraf günümüze kadar ulaşmıştır. Fakat bu fotoğraftaki etkileyicilik, bunun aslında bir düğün fotoğrafı oluşudur. Bu fotoğraf, iki kişinin en özel günü olmaktan çok uzaktır. Fotoğraftaki çift ve davetliler, bir görevi yerine getirmektedirler. Fotoğraftaki hiç kimse evlenen çift adına bireysel mutluluklar yaşamadığı gibi; evlenen çift de, iki kişinin bağlılığını ve aşkını simgelememektedir. Fotoğraf, Alman toplumu ve kutsal ırk adına yapılan bir çeşit tarikat ayini görünümündedir. Yeni evli çift, düğün pastasını Faşist iktidarın simgesi kabul edilen baltayla keserken, davetliler de faşist selamı vermektedir. Burada

bir düğün ortamı olduğunu anlayabilmemize sebep olan tek gösterge ise, gelinlikten ibarettir.

Fotoğraf 52 Londra'da bir nikâh

Fotoğraf 53 Ethemağalar ailesi, 1928

1920'lerde güneşli günler de oluyordu. Yirmilerin moda stili ise kraliyet giysilerinden ilham almaktaydı. 1923'de Leydi Elizabeth'in V. George ile evlendiği esnada giydiği gelinlik ve gelin başı 1920'li yılların gelinlik modasıydı. Fotoğraf 52 Londra'ya fotoğraf 53 ise Cumhuriyet Dönemi Türkiye'sine aittir. 1920'lerde İngiliz Kraliyeti sosyal ilgi odağı idi. Dünyanın her yerinde çağdaş toplumlar Kraliyet yaşamını yakından takip ediyor, neler olup bittiği ile ilgileniyor, bir takım uygulamaları kendi yaşamlarında taklit ediyorlardı. Çocukların bile en popüler oyunu "şimdi sen prens ol ben de prenses" oyunuydu. İlk kez bir kraliyet düğünü radyolardan canlı yayımlanmıştı.

Fotoğraf 54 Londra'da dönemin popüler çocuk oyunu

1910'lardan sonra 1920'lere büyük tereddütler, umutlar ve trajedilere gebe olarak girdi dünya. Adından söz edilen yeni vizyonlara sahip liderler ve korku saçan diktatörler Dünyayı merak ve şüphe içine sokmuştu.

Osmanlı toplumu geleneksel, ataerkil bir yapıya sahipti. Bu, "Atatürk devrimlerinin değiştirmeyi amaçladığı kurumlardan biridir […] Erkek bu birliğin başıydı ve buyrultusu tartışılmazdı […] İsviçre Medeni Yasası'nın Türkiye'ye aktarılması Meclis tarafından 1926 yılında kabul edildi"[48]. Bu ve takip eden yasal değişimlerin sonunda, kadınlar erkeklerle eşit haklardan yararlanmaya başladılar. Sanayileşme ve kentleşmeyle birlikte bu yasal değişimler, aile yapısını etkiledi ve bugünkü çekirdek aile yapısı ortaya çıktı.

1920'lerde fotoğraf ve diğer teknolojiler, Türk haneleri içerisinde yaygınlaşmaya başlamıştı. Artık sadece bazı aydın aileler değil, toplumun büyük kesimi fotoğraf çektirmek için stüdyoların yolunu tutuyor, fotoğrafçılar pek çok ailenin hanelerini yani özel mevkilerini ziyaret ediyorlardı.

---

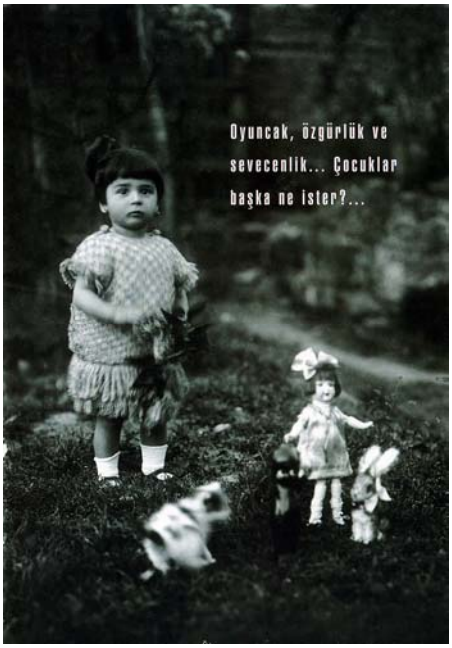
[48] Emre Kongar, *21. yüzyılda Türkiye*, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1998, sayfa 585

Fotoğraf 55 İstanbullu aile, Gueron Ailesi

Fotoğraf 56 Ethemağalar ailesi, 1924

Fotoğraf 55 ve 56, Cumhuriyet yıllarındaki yaşantıya ve fotoğrafların yaşantılar üzerindeki tanıklığına işaret eden fotoğraflardır. Giyim stilleri, kadının sosyal yaşantıdaki yeri, fotoğrafın bir iletişim aracı olarak kabulü ve dışa dönük sosyalleşme bu fotoğraflarda açıkça okunabilen alt yazılardır.

Ayrıca o dönemlere ait çocuk fotoğraflarında ortaya çıkan başka bir yenilik daha vardır. Çocukların fotoğraflarda geleceğin misyon sahibi bireyleri gibi yansıtılma çabalarına daha az rastlanmaktadır. Aileler çocuklara henüz kaldıramayacakları sorumlulukları yüklemektense, onları iyi yetiştirebilmek, iyi eğitim verebilmek, tüm bunlardan önemlisi bir daha geri kazanması mümkün olmayan çocuk masumiyetini yaşamalarına izin vermektedirler. Çocukların sevgiye muhtaç varlıklar olduğu ve onların oyunlarının zekâları konusunda ki gelişime katkıda bulunacağı, onlara büyük birer insan değil de çocuk gibi davranılması gerektiği günden güne kabul gören yaklaşımlardı. Çocuklar üzerine olan düşünce yapılarındaki değişimler, fotoğraflara da tüm çıplaklığıyla yansıyordu. Cumhuriyet döneminde çekilmiş olan fotoğrafların çoğunda çocuklar büyük insanlar gibi giyinip ağır dekorlar üzerinde sıkıntılı bir surat ifadesi ile poz vermiyorlardı, kendi oyun parkları içerisinde daha özgürdüler artık.



Fotoğraf 57 Ethemağalar Ailesi, bahçede oynayan çocuk, 1927
Fotoğraf 58 Ethemağalar Ailesi, oyuncak ata binen çocuk, 1930

Benzer demokratikleşme evlilik kurumu içinde de geçerliydi. Kentlerde, genç çiftler toplumun değer yargılarına uygun ölçülerde flört edebiliyor ya da en azından evlenecekleri, aile kuracakları kişiler hakkında fikirlerine değer veriliyordu. Yeni toplum düzeninde kadınların görüşleri daha önem kazanıyordu ve kadınlar sosyal yaşantı içerisinde kendilerini göstermeye başlamışlardı.

Fotoğraf 59 Haydar Aksüğür aile albümü, nikâh fotoğrafı

1920'li yıllara kadar evlenen çiftler için fotoğraf 59'daki gibi samimi bir poz vermek neredeyse mümkün değildi. Özellikle kadın son derece ağırbaşlı, ifadesiz ve dümdüz kameraya bakarak poz vermek mecburiyetindeydi. Aşk meşk gibi kavramları görsel olarak yansıtmak kurulan aile müessesesine hakaret niteliğindeydi. Fakat 1920'lere gelindiğinde aşkın kutsallığı konuşulur, yazılır çizilir olmuş; birbirine sevgi ve saygı besleyen çiftlerin kuracakları yuvanın toplumsal huzur ve mutluluğa önemli ölçüde katkısının olacağı inancı benimsenmeye başlamıştı.

"Çalıntı bir otomobil gibi gürleyerek havalanan, vahşi ve tuhaf Yirmilerden sonra yaşam bir çarpışma ile Otuzlarda yeryüzüne düştü. Noel Coward'ın 'Poor Little Rich Girl' şarkısında kehanette bulunduğu gibi bu, bir 'Kokteyller ve kahkaha, peki ne gelir ondan sonra' durumuydu. Kapitalist Batı, o zamana dek bilinen en berbat çöküntüyle yara almıştı, komünist Doğu ise beş yıllık planlar dizisiyle kendisini bağladığı talepleri karşılamak için çırpınıyordu.[…] Doğal ve mali felaketlerin çiftliklerinden kovduğu Dust Bowl'lu çiftçiler eşyalarıyla tıka basa doldurdukları Model T'lerini California'nın vaat edilen topraklarına sürüyorlardı. Gezgin işçiler, olmayan

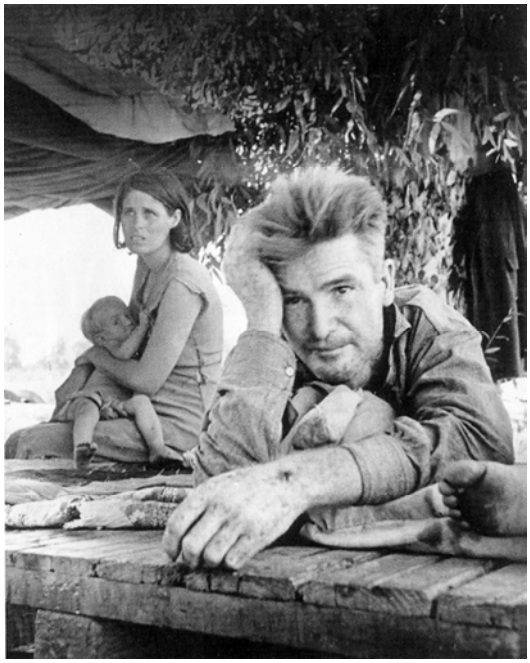
işlerin peşinden bir yük vagonundan diğerine atlıyorlardı. Başkan Rosevelt söz verdi ve sonunda bir New Deal (Yeni Düzen) yasası çıkardı"[49].

1929 yılında gerçekleşen Amerika büyük bunalımı, Amerikan toplumundaki düzenin bozulmasına, Dünya devletlerinin ekonomilerinin durumdan yoğun ölçüde etkilenmelerine sebep olmuştu. Büyük bir kriz yaşanmakta, fabrikalar kapanmakta, üretim azalmakta, insanlar işsiz kalmakta ve toprak sahipleri ürün yetiştirip verim almakta zorluk çekmekteydi.

1930'lu yıllarda, bereketli topraklara göç etmiş insanlar için baş gösteren en büyük sorunlardan biri kuraklık olacaktı. Amerika'nın Doğu'su bomboş bir çöl haline dönüşmüştü. 1935 ve 1938 yılları arasında topraklarından verim almayacak duruma gelen çiftçiler, Doğu'dan Batı'ya doğru hızla göç etmeye başladılar. Göç sorunu zaten önemli bir sorundu. Yürürlüğe giren yeni düzen yasası ile topraklarından olan çiftçiler istihdam edilmişler ve hükümet çeşitli yardım kuruluşları aracılığıyla mağdurların sorunlarını karşılamaya yönelmişti. Kırklı yıllara gelindiğinde milyonlarca çiftçi yardım almaktaydı. O yıllarda vatandaşların düştüğü çaresiz duruma karşı herkes ve hükümetin tüm kuruluşları hassasiyet gösteriyordu. Amerika için topraktan elde edilen gelir ve çiftçi profili büyük önem taşımaktaydı.1935'te, Tarım ve Güvenlik İdaresi (FSA) çok büyük bir misyon üstlenerek Roy Emerson yönetiminde o güne kadarki en büyük fotoğraf projesini gerçekleştirdi. Bu proje, topraklarını bırakıp yeni arayışlar içine giren, Doğu'dan Batı'ya göç etmek zorunda kalan çiftçi aileleri birer birer belgeleyip kaydını tutmak ve her birine yardımcı olmaya çalışmak mantığı üzerine kuruluydu. Fotoğraf tarihine imzasını altın harflerle kazıyacak olan fotoğraflar, böylesine bir görevin eseridir. Fotoğrafçılar, büyük bir emekle çalışıp sonunda ortaya kusursuz bir proje çıkarmışlardı.

---

[49] Nick Yapp, *Fotoğraflarla 20.Yüzyılın Sosyal Tarihi 1930'lar*,Türkçesi: Rahmi Öğdül, Almanya, Literatür, 2005, s.6



Fotoğraf 60 FSA, Dorothea Lange, Göçmen aile, 1936

Fotoğraf 61 FSA, Dorothea Lange, Göçmen anne, 1936

Fotoğraf 62 FSA, Walker Evans, Göçmen aile, 1935

Özellikle fotoğraf 61 Dorothea Lange imzalı 'Migrant Mother' (Göçmen Anne) fotoğrafı, günümüzde hala çokça sözü edilen, aşina olunan nadir fotoğraflardandır. Fotoğrafta, her dönem etkisini koruyan bir aura vardır. Bu fotoğraflarda yer alan insanların tenleri, duruşları ve ifadeleriyle bize sanki toprağın yüzünü yansıtmaktadırlar.

Mart 1938'de Nazi birlikleri, önce Avusturya'ya, yedi ay sonra da Çekoslovakya'ya girdi. Fransa demiryollarını devlet kontrolüne aldı, Akdeniz ve Baltık Denizi'ni İngiliz ticaret gemileri kapattı. Eylül'de Almanya ordusu Polonya sınırını geçti. Bunun üzerine İngiltere ve Fransa Almanya'ya savaş ilan ettiler. Gerek teknolojik gelişmeler, gerekse savaşı kazanmanın ölüm kalım meselesi oluşu nedeniyle, bu savaş öncekinden çok daha yıkıcı oldu. Uçaklar, sanayi merkezleri ve kentleri yok etmek üzere kullanıldı, böylece askerler ve siviller arasındaki fark ortadan kalkmış oldu.

Fotoğraf 63 Savaşın başladığı gün Londra'da doğan ilk bebek, 14 Eylül 1939

Fotoğraf63'deki bebek, kayıtlara 1939'da savaşın ilanından sonra İngiltere'de doğan ilk bebek olarak geçmiş. Hastaneden eve çıkarılan bebek, zarar görmesin diye savaş yıllarında geliştirilen fanus biçiminde bir korumanın içine yerleştirilmiş. Bu fotoğrafa ilişkin iki temel yorum yapılabilir. İlki yeni bebek sahibi olan bir ailenin bebeklerine doyasıya sarılamamalarının verdiği psikolojik durum, ikincisi de büyükten küçüğe her bireyin toplumun geleceği adına taşıdığı önemle İngiliz yönetiminin geleceğe dair çıkarlarını koruma altına almasıdır.

Fotoğraf 64 Savaş yılları Londra'da onbaşı White'ın nikâhı, 1939

Savaş yıllarında yaşama bağlılık, güzel günlere duyulan özlem ve aileye verilen önem doruklara ulaşır. Cephede, yaşam ile ölüm arasında ince bir çizgi üzerinde yaşamak kolay değildir. Desteğe, dostluğa, sevgiye ve sevdiklerine her zamankinden daha fazla ihtiyaç vardır.1939'da savaşın başladığı ilk günlere ait bir fotoğraf; her yer kum torbalarıyla koruma altına alınmış, sığınaklar yapılmış ve soluklar tutulmuş, yine de kargaşanın içinde yeni bir ailenin tohumları filizlenmekte. 1930'lu yılların sonlarında bu tip görüntülere sıkça rastlamak mümkündü. Cephede savaşan her askerin cebinde ailesine, güzel günlerine ait en az bir fotoğraf bulunurdu. Bu fotoğraflar onları yaşama bağlayan yegâne nesnelerdi.

Fotoğraf 65 Uşakizade ailesi kızlarını ziyaret için Ankara'da, 1924
Fotoğraf 66 Latife'nin annesi ile kız kardeşleri

Dünya savaşa doğru giderken, Türkiye'de Cumhuriyetin kuruluşunu takip eden yıllardı ve ülkede büyük yapısal değişimler yaşanıyordu. Atatürk Devrimleri, sanayileşme sonrasında Avrupa'da ortaya çıkan toplum tipini yaratmayı hedeflemişti. Ancak Türkiye'de Batı toplumlarında gelişmeyi belirleyen burjuva sınıfı gelişmemişti. Dolayısıyla değişimin yönü yukarıdan aşağıya idi. Mustafa Kemal, kendi ve ailesiyle bir model oluşturmayı hedeflemişti. Atatürk, toplumun kültürel yapısını ve genel görünümünü de değiştirmeyi amaçlıyordu. 1934 yılında kıyafet konusunda getirilen yeni yasayla birlikte din adamları dışındaki herkes bu yasaya uygun giyinmek zorundaydı. Bu dönem itibariyle çekilen fotoğraflarda kadınların modern giysileri seçtikleri gözlemlenmektedir. Fotoğraf 65 ve 66'da Atatürk'ü ailesiyle görüyoruz.

Fotoğraf 67 Cumhuriyet dönemi modern giysileri içinde bir anne ve çocuğu, Türkiye

1940'ların tek gerçeği yine savaştı. İnsanlık henüz Birinci Dünya Savaşı'nın etkisinden kurtulamadan yeniden bir kaosun içine balıklama dalıvermişti. 1939'da başlayan ve 40'lı yıllarda iyice alevlenen İkinci Dünya Savaşı dünyaya telafisi zor olan zararlar vermeye başlamıştı. Kaçıp saklanacak başka bir Dünya yoktu. İnsanlık gelecekteki huzur beklentisiyle yeniden savaştı. Fakat bu defa durum daha farklıydı, savaşa karşı yeni bir bağışıklık sistemi geliştirilmişti sanki. Herkes, her şeye rağmen yıkıntıların arasında birbirine daha fazla kenetleniyor, yüzlerdeki gülümsemeler savaşın en etkili silahı oluyordu. İnsanlık sözleşmişçesine yıkıntılar arasına sevgi ve umut tohumları ekiyorlardı. Dünya yıkılsa, her şey yıkıntıların altında kalsa bile keşfedilecek şeyler bulunabilirdi, önemli olan yaşama dört elle sarılabilmekti. Tüm bunlar Murathan Mungan'ın 'yalnız bir opera' şiirini çağrıştırıyor;

> "Şimdi biz neyiz biliyor musun? Yıkıntılar arasında yakınlarını arayan öksüz savaş çocukları gibiyiz. Umut ve korkunun hiçbir anlam taşımadığı bir dünyada bir şeyi bulduğunda neyi, ne yapacağını bilemeyen çocuklar gibi…"

Fotoğraf 68 Düğün günü, 1940

İkinci Dünya Savaşı yılları, umut ve korkunun birbirini besleyen duygular olarak açığa çıktığı yıllardı. Dünya paramparça olmuş bir sahne; insanlar ise sahneden inmemek için direnen, oynadıkları rollere aşkla bağlı tiyatro oyuncuları gibiydiler. Fotoğraf 68, böylesi bir tiyatro sahnesini betimliyor gibi. Yıkık dökük bir evden tüm ihtişamıyla çıkan gelin, sanki başka bir dünyadan oraya ışınlanmış gibi duruyor. Şimdi gözlerimizi kapatıp gelinin orada olmadığını, pencereden bir kadının neşeyle el sallamadığını hayal edelim, bomboş ve yıkılmış bir ev görüntüsü canlanır hayalimizde, korkuya yenik düşmüş, onarılması imkânsız bir ev. Fotoğrafın gerçekliği hemen de nasıl değişiveriyor. Bu fotoğrafı asıl özel kılan aura kayboluveriyor. Gözlerimizi açalım, çünkü böylesi bir insanlık çabası sonuna kadar görülmeye değer. Savaş sırasında tutulan kayıtlara göre evlilik oranlarında önemli bir artışa rastlanmıştır. İnsanlar aile kurmaya ve birlik oluşturmaya karşı inançlarını hiç yitirmemişlerdir.

"Korku ve vahşet içinde geçen beş uzun yıl boyunca, Avrupa'da, Kuzey Afrika'da, Pasifik ve Atlantik'te, Burma'da, Çin'de, Filipinler'de ve orak – çekiçli Sovyet topraklarının büyük bölümünde savaş vardı. İnsanlar özgürlük için savaştılar, zafer için uğraştılar ve kurtuluş için dua ettiler. Kahramanlık ve vahşetin, zaferin ve acının, cesaret ve korkaklığın (savaş sonrasında da), iyi ve kötü yönde kararlılığın yan

yana durduğu zamanlardı. Ve her şey bittiğinde arkasında asla unutulmayacak üç büyük gerçek bıraktı: Soykırım, Bomba ve Soğuk Savaş. Düşmanlıklar sona erdiğinde insanlar yeniden evlerini kurmaya, ailelerini bir araya getirmeye, iş aramaya, yaşamak için bir anlam ve bir neden bulmaya çabalayarak her şeye sıfırdan başladılar. İsrail, Hindistan, Pakistan ve Komünist Çin'de bazıları yeni bir ulusun parçası olmanın coşkusunu yaşadı"[50].

Savaşın en masum tanıkları ise tabi ki çocuklardı. Savunmasız oluşları ve dünyayı algılama konusundaki deneyimsizlikleri nedeniyle, çocukların kafası oldukça karışıktı. Yaşam ve oyun alanları kısıtlanıyor, çoğu, ailelerinden alınıp bilmedikleri yerlere götürülüyorlar, hatta bir kısmı işkenceler görüp, öldürülüyorlardı. Onlar henüz iyi ve kötüyü ayırt edemeyecek kadar küçüktüler, bu nedenle de en kötü durumda bile yapmaktan vazgeçmeyecekleri tek bir şey vardı: Oyun oynamak…

Fotoğraf 69 Münih sokaklarında çocuk oyunu, 1943

Fotoğraf 69 1943 yılına ait, Münih sokağından bir kesittir. Çocuklar toplanması beklenen top gülleleriyle oynuyorlar. Aslında bu fotoğrafın anlatım dilinde yönetimin ideolojisini empoze etmek eylemi açığa çıkmaktadır. Fakat çocuklar, etraflarında olup

[50] Nick Yapp, *Fotoğraflarla 20.Yüzyılın Sosyal Tarihi 1940'lar*,Türkçesi: Canan Feyyat, Almanya, Literatür, 2005, s.6

biteni değerlendirebilecek hatta ilgilerini yoğunlaştırabilecek olgunlukta bireyler değildiler. Onları küçücük oyunlarla, ellerine tutuşturulan renkli elma şekerleri ile kandırmak mümkündü. Çocukların zengin hayal gücünü ve asıl önemli olanın oyun oynamak olduğunu göz önünde bulundurursak, bu dehşet verici görüntüyü anlamamız kolaylaşabilir.

1942 yılında Tarım ve Güvenlik İdaresi (FSA) başkanı Stryker, elamanlarına bir mektup gönderdi. Dünya, İkinci Dünya Savaşı ile allak bullak olmuştu ve Stryker Amerika'daki yoksul ailelerin kötümser görüntülerinin ajitasyona destek vermesinden oldukça rahatsızdı. Stryker, mektubunda yeni bir yaklaşımın olması gerektiğini dile getiriyordu: "*Derhal şuna gereksinimimiz var: Gerçekten Birleşik Amerika'ya inanıyormuş gibi görünen erkek, kadın ve çocukların fotoğrafları. Biraz ruha sahip olan insanları bulun. Şu anda arşivlerimizdekilerin çoğu Birleşik Amerika'yı yaşlı insanların yurdu ve neredeyse herkesi çalışamayacak kadar yaşlı ve olup biteni pek fazla dert etmeyecek kadar kötü beslenen insanlar olarak resmediyor... Özellikle fabrikalarımız da çalışan genç erkek ve kadınlara gereksinmemiz var... Mutfaklarında ya da çiçek toplarken bahçelerinde fotoğraflanmış ev kadınları. Daha bir halinden memnun yaşlı çiftler*"[51].

1945 yılında savaş sona erdiğinde korkunç bir tablo gözler önündeydi. Hiroşima'ya 6 Ağustos 1945'te, Nagazaki'ye de 2 gün sonra atom bombası atılmıştı. Eğer maske kullanılırsa zarar görülmeyeceği, sığınakların güvenliği olacağı duyurusu yapılmıştı. Her iki kentte de yüz binlerce kişi öldü. Sağ kalabilenler ise, ya sakat kaldılar ya da genetik hastalıklara sahip oldular.

---

[51]Susan Sontag, a.g.k., s.82

Fotoğraf 70 Berlinli aileler, Ekim 1945

1946 yılında yeniden toparlanmak için bol vakit vardı. Fotoğraf 70'de, yeni bir ev bulabilmek ya da yeniden yapabilmek için yollara düşen Alman aileleri. Yaşamla ölüm arasında kat edilen yolun yanında kilometrelerce yol kat etmenin onlara ağır gelmeyeceğini düşünebiliriz.

Fotoğraf 71 Savaş sonrası eve dönüş, Londra

Fotoğraf 72 Bir kadın asker savaş sonrası evine dönüyor, 1945

Fotoğraf 71 ve 72, her iki fotoğrafta da, evlerine geri dönen askerlerin aileleri tarafından karşılanışlarını görüyoruz. Herhalde yaşadıkları mutluluğu tarif etmek imkânsızdır. Bazıları şanslı, bazıları ise şanssız olabiliyordu. En kötüsü cepheden olumsuz bir haber almaktı.

Fotoğraf 73 Savaş bir kenti ikiye bölüyor, Temmuz 1947

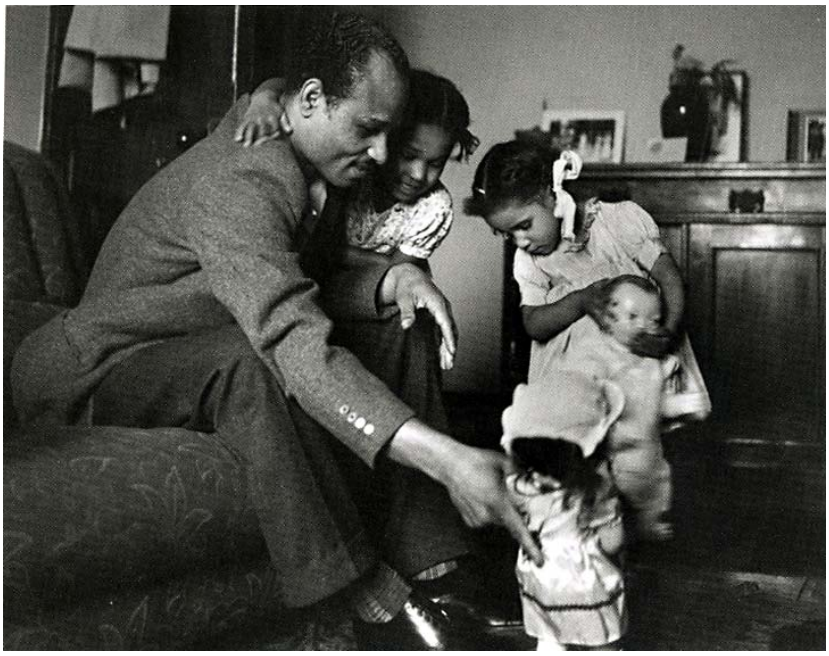
1947 yılına ait fotoğraf 73 ise hayli etkileyici. Burası savaş sonunda ikiye bölünmüş bir kent olan Kerkrade. Artık yarısı Almanya'nın diğer yarısı da Hollanda'nın olan bu kent, ailelerin çoğunu da ikiye bölmüştü. Uzun yıllar boyunca insanlar aileleriyle dikenli teller arasından kucaklaştılar. Büyükanne torununa ancak bu kadar yakın olabiliyordu maalesef…

"Elliler, kurulu düzenin yeniden tartışma konusu edilmediği son on yıldı. Bedensel ceza ile ölüm cezasının haklılığını sorgulayan sadece beli bir azınlıktı. Tanrı'nın günü kesinkes gözetiliyordu. Homoseksüellik yasadışıydı. Gayri meşruluk kabul edilemez bir şey, boşanmak bir utançtı. Çocuklar yetişkinler arasında hoşgörüyle karşılanıyor ama söylediklerine kulak verilmiyordu."[52].

[52] Nick Yapp, *Fotoğraflarla 20.Yüzyılın Sosyal Tarihi 1950'lar*,Türkçesi: Mine Haksal, Almanya, Literatür, 2005, s.340

1950'ler, savaşlardan yeni çıkmış olmanın şaşkınlığı ile yalpalayan, diğer dönemlere göre daha az vahşete sahne olan bir dönemdi. Nede olsa yeni yıkımlar için biraz güç kazanılması gerekiyordu. Fakat yine de yirminci yüzyıldan bahsederken kargaşaların yaşanmadığı bir yıl bile düşünülemezdi. Savaştan çıkan toplumlar, bu sefer de ahlaki değerler, adaletin işleyişi, sosyal yaşam gibi konularda kafa karışıklığı yaşamaya başlamışlardı. Tabi tüm bu önemli meselelerin ardında ihmal edilmekte, üstünde durulmamakta olan asıl mesele, *Doğa Ana*'nın biz insanlığı ve verdiği zararları nasıl telafi edeceği idi. Kendi çatışmalarımızla gerçekte dünyayı tüketmekteydik.

"Ellili yılar, siyahlarla beyazlar arası ilişkiler açısından en azından üç kıtada belirleyici oldu. ABD'de siyah topluluğun küçük bir kesimi, – Martin Luther King ve Rosa Praks'ın ardından – gettodan dışarı çıkmaya karar verdi. Güney Afrika'da ise beyaz topluluk, siyahları gecekondu semtlerine giderek daha fazla hapsetmeye kalkıştı"[53].



Fotoğraf 74 Londra'nın güneyine yerleşen Jamaikalı bir aile, 1952

[53] A.g.k., s.98

İnsanlar, tüm savaşlara, yenilgilere, zaferlere, düşüşlere, yükselişlere, teknolojik gelişimlere, adalet, ahlak, sanat, felsefe vb. alanlarda deneyim kazanmalarına rağmen hala bir sorunu çözememişlerdi: Irkçılık ve ayrımcılık…

Irkçılık, en fazla da renk ayrımı üzerinde belirginleşiyordu. Bunu engelleyen resmi yasaların uygulanır olmayışı da durumu gittikçe alevlendiriyordu. Beyaz tenli gerici zihniyetin kurduğu çeşitli tarikatlar, siyahlar üzerinde dayanılmaz baskılar kuruyorlardı. 1950'lerin sonlarına doğru büyük şehirlerde yaşamak için başlarını sokabilecek küçücük bir daire bile bulamıyorlardı. Ev sahipleri, beyazlar dışındaki kimseye ev kiralamıyordu. Kendilerini toplumun bir parçası olarak hissedemeyen aileler, dışlanıp kentlerde kendi mahallelerini kurmaya başladılar. Bu insanlara iş imkânı da tanınmıyordu, bu nedenle pek çoğu yaşam koşumlarını değiştiremiyorlardı. Yaşam onları, onlara verilmeyen hakları zorla almaları yönünde kışkırtıyordu. Bu duruma öyle kolay ve kısa sürede gelinmemişti. İnsanların kısıtlanan özgürlükleri, elde edemedikleri haklar sonunda onları çıldırma noktasına getirebilir. İnsanların, renkleri, dinleri, kültürleri ne olursa olsun insanca yaşamayı hak ettikleri, toplumun bir parçası oldukları ve insanlık ailesine katkıda bulundukları, belki de daha sonraları idrak edilecekti ya da idrak ediliyormuş gibi yapılacaktı…

Fotoğraf 75 Televizyon izleyen çocuk, Londra, 1950

Fotoğraf 76 Ağlayan çocuğun ilgisini televizyonla çeken baba, Fransa 1950

1950'ler iletişim teknolojisi adına da ilklere sahne oluyordu. Yüzyılın en popüler oyuncağı televizyon yavaş yavaş evlerdeki yerini almaya başlamıştı. Hane halkı, soluksuz bir şekilde bu yeni oyuncağın sunduğu nimetleri tüketmeye başlamıştı. Dünyada olan biten ne varsa bu küçük kutu vasıtasıyla takip altına alınmaya başlıyordu. Bu arada hiç kimse aile içindeki iletişimin görebileceği zararları düşünmemekteydi.

Fotoğraf 77 Grace Kelly'nin düğünü, 1956

İletişim araçlarının ve medyanın önlenemez ilerleyişiyle birlikte insanlar kısa sürede her olay hakkında görüntülü bilgilere ulaşabiliyorlardı. Bu durum insanları kendileri dışında var olan, ilgi duydukları hayatları keşfetmeye itiyordu. Doyumsuz bir heyecanla idolleştirdikleri insanların özel yaşantılarına tanık oluyorlar, kendilerini onlarla özdeşleştiriyorlardı. Fotoğraf 77, bunun en belirgin örneklerinden biridir. Kadın, erkek herkesin sevgilisi Grace Kelly'nin Monako prensesi olması, dünyanın en önemli olaylarından biriymişçesine karşılanmıştı. Popüler kültürün ilk sinyalleri dalga dalga yayılıyordu. Tabi tüm sözü edilenlerin değerlendirmesini, bugün geldiğimiz noktadan bakarak yapabilmekteyiz.

Fotoğraf 78 Türkiye'den o döneme mensup bir aile

Fotoğraf 79 Asker eşi ve çocuğu, Türkiye

Türkiye, ciddi baskılara rağmen, II. Dünya savaşına girmemeyi başarmıştı. Savaş bittiğinde, Türkiye'nin izlediği politika; siyasette çok partili döneme geçiş, ekonomide devletçilikten vazgeçilerek dünya ekonomisine eklemlenmekti. Savaş sonrası iki kutuplu dünyada, Türkiye Batı bloğunu tercih etmişti. "50'li yıllarda izlenen politikalar hem sanayiye yatırım yapabilecek özel kesimi, hem de nüfus artışı ve tarımda makineleşme sonucunda köyden kente göçün yarattığı bir işgücünü ortaya çıkarmıştı."[54] Kentleşme olgusunun kendisi, değişimlerin sonucu olmakla birlikte, geleceği de etkileyen, değişime yol açan bir olgudur. Türkiye'de kentlere göç, sadece sanayileşme ile açıklanamaz. Kırsal yaşamın olanaksızlıkları yetersizlikleri de, göçlere neden olmuştur.

Türkiye'de 1950 yıllarına ait görsel kayıtlar, gittikçe Avrupalı insana benzeme yolundaki çabayı yansıtmaktadır. Bu yıllar, Amerika'nın hükümet politikalarını etkilediği yıllar olmasına rağmen, Türkiye'de, Amerika Birleşik Devletleri'nin en büyük

[54] Gökçen Alpkaya, Faruk Alpkaya, a.g.k.,s 209

silahı olan tüketim psikolojisi henüz kabul görmemekteydi. Özellikle toplumun genç nesli, Avrupalı insanın moda çizgisini takip ediyor, yaşlı kesime mensup bireyler ise gelişmeleri biraz şaşkınlıkla izliyorlardı. Fotoğraf 78 ve 79'da da görülebileceği gibi, bu iki nesli yan yana koyduğunuzda birbirlerinden çok farklı görüntüler sergiliyorlar. Genç kadınlar iddialı makyajlar yapıyor, şapkalar takıyor, çocuklar kurdeleler ya da büyük yakalarla süsleniyor, erkekler de hala üniformalarıyla gurur duyuyorlardı, yaşlılar ise olanları anlamaya çabalayan sessiz bakışlarını takınıyorlardı. Fotoğraf, daha önce hiçbir dönemde ellilerdeki gibi rağbet görmemişti. Stüdyolar çoğalıyor ve insanlar her zaman fotoğraf çektirebilmek adına bir bahane buluyorlardı.

Fotoğraf 80 Köyden kente göç etmiş bir aile

"Dünya, İkinci Dünya Savaşı'nın yaralarını nihayet sarmıştı. Avrupa ve Japonya'nın yeniden imarı tamamlanmıştı. Savaşın hemen ardından gelen Kırklı yılların ikinci yarısında ve Ellilerde zor bulunan otomobiller, lüks ürünler, gıda ve para artık

piyasalara akıyordu. Şimdi yeni çatışmaların zamanıydı. Altmışlar herkesin taraf tuttuğu yıllardı; bir süre için sanki herkes herkesin arka bahçesinde yaşıyor gibiydi. Ayaklanmaların, savaşların ve devrimlerin nerede patlak verdiğinin önemi yoktu. Kim olduğunuz da önemli değildi; Kruşçev, Kennedy ya da adı sanı bilinmeyen biri olabilirdiniz. Önemli olan her uzlaşmazlığın nasıl çözüldüğüydü"[55].

1960 yılında Kennedy başkan seçildiğinde herkes onu konuşuyordu. Şimdiye dek seçilen en genç başkan olmuştu. Toplumda ayakta duruşuyla, aile yaşantısıyla, hedefleriyle, politikalarıyla umut vaat ediyordu. Ancak benimsenmeleri ve sevilmelerinin en önemli nedenleri arasında, Amerika Birleşik Devletleri'nin her zaman eksikliğini duyduğu Kraliyet ailesine sahip olma arzusu sayılabilir.

Fotoğraf 81 Kennedy ailesi 1960

Fakat 20. yüzyılda popülarite, zarar veren bir silah haline dönüşebiliyordu. Kennedy ailesi günün her saati takip altındaydı. Ne yerler, nasıl yaşarlar, ne giyerler, nereleri gezerler, nelerden hoşlanırlar gibi soruların karşılığı herkesçe bilinir olmuştu. Genç Kennedy, 1952 yılında siyasete adım attığı andan itibaren hem kendisi hem de ailesi ilgi odağı olmuştu.

---

[55] Nick Yapp, *Fotoğraflarla 20.Yüzyılın Sosyal Tarihi 1960'lar*,Türkçesi: Canan Feyyat, Almanya, Literatür, 2005, s.48

Fotoğraf 82 Kennedy ailesi bebeklerinin vaftiz döneminde

Fotoğraf 83 Kennedy'lerin evlilik töreni, 1953

1963 yılında bir resmigeçit esnasında Başkan Kennedy, henüz üç yıllık başkanlık serüvenine ve kısacık yaşamına veda etmek zorunda kalmıştı. Suikasta kurban giden Kennedy'nin aile fotoğrafları, şimdi siyahlar içerisindeki bir eş ve küçücük çocuklardan ibaretti.

Fotoğraf 84 John Kennedy'nin cenaze töreni, Jackie Kennedy ve çocukları, 1963

1960'ların başında kadın hareketi yükselmeye başlamıştı. Kadınlar, hayatın pek çok alanındaki erkek egemenliğini sorgulamaya ve harekete geçmeye başladılar. Bu, beraberinde cinsel devrimi de getirdi. ABD'de resmi olarak devam etmekte olan ırk ayrımcılığıyla savaşan siyahlar, 1965'te seçme ve seçilme hakları dahil olmak üzere beyazlarla eşit haklara sahip oldular. "Dünya Altmışlarda ergenlik çağında ki gençlerin kişi olarak varlığını kabul etti, fakat aslında hala çocuk olduklarını ve ne kadar incinebileceklerini unuttu. Amerika Birleşik Devletleri'nde 10 yaşında kızlar sutyen takıp makyaj yapıyorlardı, Afrika'da 10 yaşında erkek çocukları (ve de kızlar) silah taşıyor ve alelacele yetiştirilen milislerle eğitim görüyorlardı. Çin'de ellerinde *Kızıl Kitap,* Kızıl Muhafızlarla yan yana yürüyorlardı. Vietnam'da 10 yaşında çocukların hayatta kalmaları şanstı.[…] Batı da oyuncak fazlasıyla boldu, evlerde ki televizyon sayısı da çığ gibi büyüyordu. Giderek daha fazla çocuk eğitimden yararlanıyor ve okulda başarı baskısı her geçen gün artıyordu. Anne babalar bir dönem istediklerini elde edebileceklerini düşünmeye başladılar; çocukları için daha iyi bir yaşam düşünüyorlardı ama bu arzularının gerçekleşip gerçekleşemeyeceğini görmeleri için onların büyümelerini beklemeleri gerekiyordu. Ve gayri meşru çocuklar, hatta boşanmış ailelerin çocukları hala parmakla gösteriliyordu"[56].

Gelişmiş bir sanayi toplumu olan Amerika'nın tüketmeye, medya çılgınlığına ve popüler kültüre duyduğu inanç, 1960'lar itibariyle tapınma boyutuna kadar gelmekteydi. İşin kötüsü sadece kendi içinde değil, endüstrinin küçük araçlarını hızla tüketmekte olan dünya ülkelerine de bu politikayı ihraç etmekteydi. O yıllarda ideal insan tipi, çizilmeye başlamıştı. Dünyaya karşı kayıtsız; hayal dünyasını tüketim ile zenginleştirmeyi seçen; kendisine zarar gelmesin diye çevresine karşı, yüzüne sahte bir gülümseme yerleştirmiş; bahçesi, televizyonu, düzenli bir işi, çeşit çeşit elbiseleri, alet takım çantası, üstü açık bir gezinti arabası, yanında çanta gibi dolaştırabileceği bir çocuğu ve köpeği olan; insanların yaşamı, yüksek popülariteyi ve beğeniyi oluşturuyordu. 1998 yılında Amerikalı yönetmen Peter Weir, popüler kültürü sorgulayan nitelikte bir film çekmiştir. *Truman Show* adlı sinema filmi, kapitalizm, popüler kültür ve insanların ruhlarını

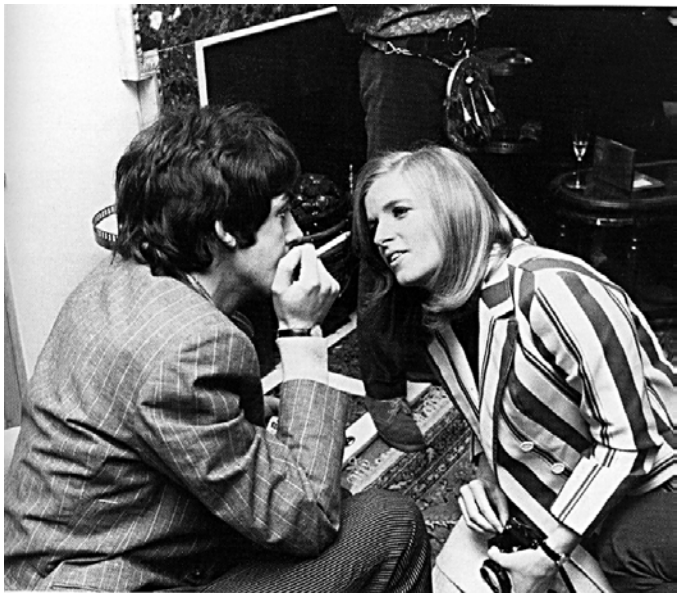
---

[56] A.g.k., s.48

satılığa çıkardıkları medya çılgınlığına dair bugüne kadarki en yaratıcı hikâyelerden birini ortaya koydu. Filmin kahramanı *Truman,* 1960'lı yıllarda yaşayan bir sigortacıydı. Günlük güneşlik bir hayatı, olması gerektiği gibi konforlu bir evi, güzel ve sadık bir eşi ve dahası vardı. Her gün aynı rutinle güne başlıyor, çevresine gülücükler saçıyor ve ahlaklı, imrenilecek bir profil çiziyordu. Hiç bir şeyi, sorgulamıyor ve yaşamdan doyasıya zevk alıyordu. Arada bir gökyüzünden düşen büyük kütleler, zaman kavramı konusunda yaşanan önemli aksiliklere olsa bile yaşamak her zaman güzeldi, ötesinin hiçbir önemi yoktu. Oysa gerçekte Truman'ın hayatı, binlerce insanın gece gündüz senelerce çalıştığı büyük bir şov programından ibaretti. Truman, dünyaya geldiği ilk anlardan itibaren dünyanın her yerinden ilgiyle izlenen bir şov programının başrol oyuncusuydu. Yaşamı bir hiçlikler bütünüydü ve izleyiciler olmayan gerçekliğe tapınan putperestlerdi. Vurgulanmak istenen ana fikir ise, insanların 1960'lardan bu yana popüler kültürün köleleri olmaya başladıklarıdır. İnsanlığın, Amerikan emperyalizmine yenik düşme süreci böylece başlamıştır.

Fotoğraf 85 John Lennon ve Yoko Ono yataklarında, 1969

Fotoğraf 86 Elvis Presley ve Priscilla Presley yeni doğmuş bebekleriyle, 1968



Fotoğraf 87 Paul Mc Cartney ve Linda Mc Cartney, 1967

1960'lı yıllarda gençlerin yaşam stillerinde, aile ve toplumla ilişkilerinde, cinsler arası birlikteliklerinde model aldıkları isimlerin başında Elvis Presley, John Lennon ve Paul McCartney geliyordu. Kimliklerini oluşturma konusunda sıkıntı yaşamaya başlayan genç nüfus, atmışların sonunda bir patlamayla ortaya çıktılar. Gençliğin yeni adı *Çiçek Çocuklar'*dı.

Fotoğraf 88 Çiçek çocuklar araba parkında Amerika, 1969

Dünyada bu gelişimler olurken Türkiye'de, kendi payına düşen kısmını alıyordu. 1950'lerin ortasından itibaren tarım üretiminin düşüşü, dış borç ödeme dönemi gelmesi nedeniyle iktidardaki Demokrat Parti yönetimi ekonomide korumacı önlemlere yöneldi ve bu da beraberinde toplumsal sıkıntıları getirdi. DP, baskıcı bir yönetime dönüştü ve ordu içerisinden bir grup 1960 yılında askeri darbe gerçekleştirdi. Yeni düzen, siyasette demokratikleşme, ekonomide ithalata yönelme politikaları izledi. "60'lı yıllarda dayanıklı tüketim malları ile otomotiv sektöründe yoğun sanayileşme, köklü ekonomik ve toplumsal sonuçlar doğurdu: Kentli bir işçi sınıfı gelişti, aynı zamanda yedek işgücünü oluşturan geniş bir hizmet sektörü oluştu; […] refah bütün topluma yayıldı"[57]

Bütün bu gelişmelere karşın 1960'lı yıllarda ABD'ye ekonomik bağımlılık devam etti. Almanya'ya işçi göçünün başlaması ve ülkeye işçilerin döviz göndermesi, ekonomiye hareket getirmesine rağmen, 1970'lerde dünya ekonomisinin krize girmesiyle Türkiye'de krize girdi. Fotoğraf 89 Almanya'ya göç etmiş olan bir Türk ailesinin fotoğrafı. Almanya'da yaşayan Türk ailelerinin fotoğraflarına yansıyan en özellikler bulundukları ülkede Türk geleneklerine özgü yaşantılarını devam ettirmeleri ve bu fotoğrafların asıl çekilme amaçlarının Türkiye'deki yakınlarına ve ailelerine gönderilmek istenmesidir.

Fotoğraf 89 Almanya'ya göç etmiş olan bir Türk ailesi

[57] Gökçen Alpkaya, Faruk Alpkaya, a.g.k.,s 209

"Şairler ne derlerse desinler, insan, 7'sinde neyse 70'inde de odur. Coşkulu Atmışlı yılları çiçeklerle süslü, uyuşturucunun nirvanasına dalmış olarak geçinenlerin çoğu, daha sonra marjinalliklere sert bir hoşgörüsüzlük, dar kafalılıkla yaklaştılar. Aynı şekilde Londra, Paris, Washington DC, Johannesburg, Limasol, Berlin sokaklarında ve o devrimci onyıl boyunca yüze yakın diğer şehirde otoriteye baş kaldıranlar, saf değiştirmekte ve geldikleri burjuva ortamlarına geri dönmekte gecikmediler"[58].

"Ünlü Fransız modacı Coco Chanel,1971'de ölümünden kısa bir süre önce şöyle diyordu: Gençlik yeni bir şey:20 yıl önce kimse gençlikten söz etmezdi"[59].

Fotoğraf 90 Getty Images, reklam kampanyası, Amerika

Fotoğraf 91 Getty Images, reklam kampanyası, Amerika

---

[58] Nick Yapp, a.g.k., s.88

[59] Nick Yapp, *Fotoğraflarla 20.Yüzyılın Sosyal Tarihi 1970'lar*,Türkçesi: Sema Bulutsuz, Almanya, Literatür, 2005, s.266

Fotoğraf 92 Getty Images, reklam kampanyası, Amerika

1970 yılına ait olan 90, 91 ve 92 numaralı fotoğraflara ilk baktığımız anda bizlere mutlu birer aile tablosu izlenimi vermektedirler. Arka bahçelerinde birlikte vakit geçirmekten doyasıya keyif alan, hep birlikte televizyonda çocuk programları izleyen, şömine ateşinin başında toplanıp eğitici ve huzurlu bir gece geçiren aileler, aslında gerçekliği yanılsamalardan ibaret birer reklam kampanyalarıdır. Her şey o kadar kusursuzdur ki bir süre sonra göze batmaya başlar. Yaşam ve insan dediğimiz kavramlar, hiçbir zaman birebir kusursuzluğu içermezler. Tam tersine ayrıntılar, yaşamın kendine özgülük durumunu, çeşitlemelerdeki zenginliği betimlemektedirler. Olaylar, gündelik yaşantı içerisinde, aynı zaman diliminde ve aynı toplumsal sınıf aralığında gerçekleşiyor olsa bile birbirleri arasında ayrıntılar sayesinde ciddi farklar oluştururlar. Özellikle de fotoğrafın doğası, olaylar ve durumlar arasında analiz yapabilmeyi meşru kılar. Bu üç fotoğraf, gerçekte hükmü olmayan karşılığıyla birbirinin aynısıdır ve hem kompozisyonları hem de konuları itibariyle kurmaca fotoğraflardır. Her üç fotoğrafta da, konuların kadrajın içindeki yeri kişiler daha kadraja girmeden önce hesaplanmıştır. Fotoğraf 90'da, Noel'e ilişkin fazlasıyla gönderme yapılmaktadır. Fakat fotoğrafta rahatsız edici bir düzenleme vardır. Bir ailenin birlikteliği ve yaşam sitiline ait göndermeler, küçük ayrıntılarla sağlanabilecekken ne var ne yoksa kadraja yerleştirilip algıyı o yöne doğru çekmek ve ailenin absürt ve rahatlıktan uzak görüntüsünü kamp ateşi yakmış gibi şöminenin önüne sıkıştırmak

gerçeklik algısını altüst etmiştir. Fotoğraftaki her şey kompozisyon açısından iyi hesaplanmasına rağmen ailenin de karede olan nesnelerden biriymiş gibi fotoğrafın içine dahil olması, özde aile kavramının geri plana itilmesine neden olmuştur. Onlar olmasaydı da mekânın ideal bir aile konforunu yansıtabileceği ortadadır, önemli olan aile değil tüketilmekte olan nesnelerdir. Fotoğraf 91 için de, aynı şeyleri söylemek mümkündür. Fakat bu defa gönderme yapılan nesne televizyondur. İnsanın aktivitelerini sınırlayan, içine kapanık yaşam stilini destekleyen etkileri barındıran bu küçük kutu özellikle o dönemlerde Amerikan toplumunu bağımlı hale getiriyor, çevresine ve aile ilişkilerine karşı duyarsızlaştırıyordu.

"Yetişkinler çocukluğa büyülü bir anlam yüklemeyi sever. Bir sopa, çocukların dünyasında kılıç ya da trampet olabilir; bir odun parçası kaleye, bir mukavva kutu Ferrari'ye dönüşebilir. Ve zaman ve güneşli günlerin ardından düşler gerçek olur. Yetmişlerde yetişkinler bu fantezileri sürdürmekte zorlanıyordu. Televizyon kameralarının dünyayı gözetleme olanakları sayesinde, çocukların acılar ve sıkıntılar içinde olduğu anlaşıldı"[60].

Arka bahçelerinde çocuklarıyla iyi vakit geçiren ebeveynlerin fotoğraflandığı 92 numaralı karede ise her şey başlı başına yapay bir düzenekten ibarettir. Renklerin kullanımı, algıyı başka yönlere, nesnelerin dünyasına çekmektedir. Kumdan yapılmış tepeler bile çocukların yaratıcı yaklaşımlarından eser taşımamaktadır. Aile değerlerinin reklam mantığı güdülerek kullanımı, bu üç fotoğrafın da temel problematiğidir. Ayrıca her fotoğrafta belirginleşen dış mekândan izole oluş ve kamera açılarındaki yabancılaşma efekti, fotoğraflardaki kurgulamaların alenen yapıldığına işaret etmektedir. Bu fotoğraflar tıpkı, 1942 yılında Roy Emersom Stryker'ın FSA (tarım ve güvenlik idaresi) fotoğrafçılarına gönderdiği mektupta ısmarladığı aile profilleri gibi yalan söylemektedirler. Konforlu bir evi, teknolojik aletleri, küçük bir arka bahçesi olan, ilişki kurmayan, soru sormayan insanlar vatandaşlık görevlerini yerine getiriyorlardı. Zaten Amerika'yı yönetenlerin istediği de buydu. Hatta bu şekilde dünyayı yönetmek istiyorlardı.

---

[60] A.g.k., s.324

Gerçekte durumlar, bu mutlu aile tablolarında yansıtıldığı gibi değildi. Kötü besleniyorlar, karavan parklarında kötü şartlarda doğaya zarar vererek yaşıyorlar ve Amerikan rüyasına; kolay para ve şöhrete tapıyorlardı.

Fotoğraf 93 Getty Images, Amerika'da bir karavan parkında mangal yapan aile

Fotoğraf 94 Getty Images, Fast food türü yiyeceklerle beslenen anne ve çocuğu

Fotoğraf 95 Getty Images, Amerika'da bir karavan parkında yaşayan aile

Olan çocuklara oluyordu. Ailelerinin düzensiz yaşamı, onları daha derinden etkiliyordu. Yanlış besleniyorlar, aileleriyle iletişim kuramıyorlar, her şeyi çabuk tüketmeyi öğreniyorlar ve kendilerini ifade edemedikleri için sıkıntılar yaşıyorlardı. Kadın hakları, insan kakları, özel mülkiyet hakları vs. derken ufaklıkların kafaları bilmedikleri kavramlarla karışıyordu ve sonunda onlarda kendi haklarını savunma girişimlerinde bulunuyorlardı. Dünyalarını sarsan en büyük şey ise, ailelerinin dağılması ve onlara anne ya da babayı seçme konusunda uygulanan baskıydı. 1970'li yıllar boşanma oranlarının artmaya başladığı, gayri meşru birlikteliklerin ve eşcinselliğin yaygın olarak görülmeye başladığı yıllardı.

Bu arada 1970'li yıllarda devam etmekte olan Vietnam Savaşına insanlığın tepkisi çok büyüktü. Savaş, uzun yıllardır sürmekte ve en büyük yaraları masum insanlar almaktaydı. Savaşın son bulup insanların yaralarının sarıldığını düşünmek savaşın içine doğan bebeklerin düştüğü durumu değiştirmiyordu. Çoğu daha birkaç günlükken yaşama veda ediyor, hayatta kalanlar ise küçük yaşlarına rağmen savaşmak zorunda kalıyordu. Onlar için günlük yaşam demek dünyaya geldikleri ilk andan beri savaşmaktı.

Fotoğraf 96 Vietnam savaşı esnasında kundakta bebek ve annesi,1970

Fotoğraf 96 1970 yılında belgelenmiş, Vietnam'daki savaş yıllarına ait bir görüntü. Keşke fotoğraftaki gibi bebekleri kundakla ve sevgiyle korumak mümkün olabilseydi. "Modern sinemada sık rastlanan senaryolarda olduğu gibi, 20. yüzyılın sonu yaklaştığında, dünya iyiden iyiye kritik bir noktaya gelmişti. Zenginle yoksul, iktidarla halk, iş gücü ile sermaye arasında ki gerginlik giderek arttı. Dünyaya yeni ekonomiler, yeni ittifaklar, yeni sosyal yapılar kazandırmak için uzlaşma ve fedakârlık şarttı; ancak bilindik yöntemlerin hepsi bu kez yetersiz kaldı. İşsizlik milyonlarca insan için geçici bir durum olmaktan çıkıp, sosyal bir vaka haline geldi. Demokrasi hükümetlerin temeli değil, aracı olmaya başladı."[61].

1980'ler yepyeni bir bakış açısına sahip yıllardı. Her şeyde olduğu gibi siyasetin algısı da değişiyordu. Yeni jenerasyon liderler insanlığın ezeli sorunları olan yokluk, açlık, hastalık, baskı gibi problemlerden ziyade küresel iletişim, pazarlama ekonomileri, uzay teknolojileri, doğadaki atıklar vb. konular üzerine yoğunlaşmaktaydılar. Savaşlar yine her yerdeydi. 20. yüzyıl zaten tarih boyunca savaşlar neticesinde yaşanan en büyük katliamlara sahne olmuştu. Seksenler, kazanılan servetler açısından oldukça bereketli yıllardı. İnsanlar, inanılmaz miktarlarda para kazanıyorlar ve kazandıkları paralarla sonradan buldum gösterişleriyle kitch yaşam biçimi modelleri sergiliyorlardı.

Fotoğraf 97 Mario Ruiz, Donald Trump ve eşi yatlarının bir süitinde, 1988

Fotoğraf 98 Lawrence Barns, Leona Helmsley, 1989

---

[61] Nick Yapp, *Fotoğraflarla 20.Yüzyılın Sosyal Tarihi 1980'lar*,Türkçesi: Banu Karaçam, Almanya, Literatür, 2005, s.6

Fotoğraf 97 Donald ve Ivana Trump'ın lüks yatlarında çekilmiş, fotoğraftaki oda bu lüks yatın sadece ufak bir bölümü, fotoğraf 98 ise oteller zinciri sahibi Leona Hemsley'e ait. Duvardaki fotoğraf, ölen kocasının fotoğrafı; muhtemelen sahip olduğu servet kocasından kalan yüklü bir miras olduğu için kocasının portresini çok büyük ebatlarda, altın varak bir çerçeve içerisinde sergilerken objektiflere gururla poz vermektedir. Evinin içerisinde olmasına rağmen poz vermek amacıyla giydiği kürk zenginliğini gözler önüne serme konusunda gösterdiği çabayı betimlemektedir.

Fotoğraf 99 lan Tyas, Başbakan Margaret Thatcher Londra belediyesi desteğiyle ev sahibi olan ailenin evinde

1980'lerin önemli liderlerinden biri Margaret Thatcher'dır. Thatcher'ın hedeflerinden biri de, daha çok aileyi ev sahibi yapmaktı. Fotoğraf 99, Londra Büyükşehir belediyesinin de desteğiyle ev sahibi olan iki bininci ailenin evine konuk oluyor ve fotoğraf çektiriyor. Böylece ülke politikasının bu konudaki zaferini bir fotoğraf ile belgeleyerek resmileştiriyor.

"1960'lar 'teenager'(yeniyetme) kavramını yarattı;1970'ler gençliğin 'çiçek' açmasına şahit oldu. Artık dünya sahnesinde çocukların yeniden rol alma zamanıydı.1980'lerdeki savaş, açlık, suistimal gibi bir dizi trajedide de aynen böyle oldu. On dört yaşındaki bir Mozambikli çocuk, şu sözlerle milyonlarca Afrikalı çocuğun

durumunu dile getiriyordu. *Hiç barış görmedim Barışın ne olduğunu bilmiyorum. Hiç özgürce yaşamadım"*[62] .

Fotoğraf 100 Afrika'da yaşam savaşı veren anne ve çocuğu

Örnek olarak yer alan 100 numaralı fotoğraftan günümüze çok fazla değişim olmamıştır. Mozambik ve Kamboçya'da çocuklar, hala açlıktan ölmektedirler. Gönderilen yardımlar neticesinde bile her gün onlarca çocuk yaşamını yitirmeye devam ediyor, hayatta kalanlar ise sağlıksız koşullar içerisinde yaşamlarını sürdürmeye çabalıyor. "Daha çok insan evlendi ve daha çok insan boşandı. Daha çok tatil yapıldı.

[62] A.g.k., s.344

Şanslı azınlık için dünya, dev bir oyun bahçesi haline geldi. Fakat büyük çoğunluk için, sefalet ve yoksulluktan kaçışanları çok kısaydı ve umut, çölde açan bir çiçekti"[63].

ABD ile sürekli rekabet hali, SSCB ekonomisinde krizi derinleştirdi ve 1980'lerde ülkeyi çöküşe götürdü. Brejnev'in ölümünden sonra ülke bir yol ayrımına girdi. Genel sekreterliğe gelen Gorbaçov'un uyguladığı glasnost ve perestroika yani açıklık ve yeniden yapılanma politikalarıyla, SSCB, dünyaya açıldı. Bu dönüşüm Doğu Avrupa ülkelerini de etkiledi. Sosyalist bloğundaki bu çözülme, kapitalizmin zaferi olarak karşılandı.

Türkiye 70'li yılların sonuna doğru hem ekonomik hem de siyasal kriz yaşamaktaydı. Sanayi üretimi durmuş, temel ihtiyaç maddeleri için kuyruklar oluşmaya başlamıştı. Öte yandan, silahlı çatışmalar üniversitelerden, kentlere kasabalara yayılmaya başlamıştı. Pek çok şehirde sıkıyönetim uygulamasına başlandı. 1980 yılında da Silahlı Kuvvetler yönetime el koydu. Milli Güvenlik Konseyi (MGK), ülkenin demokratik ve yönetsel yapısını büyük ölçüde değiştirdi. Bu arada 24 Ocak ekonomik kararlarla ülkenin ekonomik yapısı da değişmekteydi. Başbakan olan Turgut Özal, Türkiye'yi dünya pazarına açtı. Bunun için zorunlu olan altyapı, ulaşım ve iletişim alanlarında büyük yatırımlarla, hızlı bir dönüşüm gerçekleştirildi. Bu süreçte toplumda değer yargıları da değişmeye başladı. Zenginleşme toplumun ana hedefi haline geldi, toplum tüketim toplumuna dönüşmeye başladı.

---

[63] Nick Yapp, *Fotoğraflarla 20.Yüzyılın Sosyal Tarihi 1980'lar*,Türkçesi: Banu Karaçam, Almanya, Literatür, 2005, s.366

Fotoğraf 101Turgut Özal ve ailesi

Dünyanın tüketim felsefesini benimseyen Türkiye yeni bir çehreye kavuşmaya başlıyordu. Bu durum öncelikle toplumun temel yapılarından biri olan aile kurumuna yansıdı. Artık ketli Türk ailesi görünümü tıpkı Özal ailesinin 101 numaralı fotoğrafındaki gibi moda görünümlerin esiri olacaktı.

"Komünizmin yerini tüketim felsefesi almıştı. Cola, Moskovalıların votkasını köpürttü. Sony, Çin'i işgal etti. Shell Polonya'yı işgal etti. Komiser yerini muhasebeciye bıraktı. Doğu ve Batı birleşirken eski federasyonlar dağıldı. Eski uluslar tekrar ortaya çıktı. Letonya, Estonya, Hırvatistan ve daha bir düzine ulus. Muhaliflerine göre, sanki dünyayı sosyalizmden koruyacak bir antibiyotik nihayet bulunmuştu"[64]. 1990'lar, 20. yüzyılın son yıllarıydı. Dünya borsaları, ekonomiler, teknolojiler, uluslar, toplumlar kısacası insanlık 21. yüzyıla, uzay çağına yani milenyuma kilitlenmişti. Dünya 20. yüzyıl müddetince çok şey yaşamış ve öğrenmişti. Bundan sonrası için mükemmel bir tablo çizilebilmesi pek mümkün olmayabilirdi. 20 yüzyıl boyunca yaşanan savaşlar, çatışmalar, buluşlar, her dönemde yer alan farklı liderler, sevinçler, üzüntüler göstermiştir ki, yaşam insana dört dörtlük bir düzen vaat etmiyor. Geçen yıllar içerisinde insanlığın kazançları da kayıpları da olmuştu. Fakat bir terazi ölçüsü

---

[64] Nick Yapp, *Fotoğraflarla 20.Yüzyılın Sosyal Tarihi 1990'lar*,Türkçesi: Zeynep Sirer, Almanya, Literatür, 2005, s.104

yapılması mümkün gözükmüyordu. Yine de insanlık adına ağır basan sonuçlardan biri yorgunluktu. 20. yüzyıl insanı sonunda yorulmaya başlamış gibi görünüyordu. Bu durum, insanlar arasındaki iletişimin azalmasına, geleneksel, ahlaki, toplumsal ve insani değer sistemlerinin değişiklikler göstermesine neden oluyordu. Dünyada bu durumlardan en fazla etkilenen sistemler arasında aile kurumu da yer almaktaydı. 20. yüzyıl süresince gittikçe özgünlüğünü ve önemini yitirmekte olan aile kurumu, aldığı etkileri, topluma geri yansıtabilme özelliği ile toplumlar ve dünya üzerinde etkili bir role sahip olmaktaydı. Özelikle 1980'ler den bu yana dünyanın pek çok yerinde üzerine tartışılan, görüşülen bir ortak platform haline gelmekteydi. Dünyanın diğer önemli sorunları gibi irdelenmesi gereken bir konuydu.

Çok kısa bir geçmişe kadar boşanmak, önemli bir konu iken 1990'larda rutin olarak yapılan bir eylem biçimine dönüşmekteydi. Tabi ki tek taraflı bakmamak gerekir; evlenip aile kurmak konusu da kendi içerisinde değerlendirilmeliydi. Sosyologlar, antropologlar bu hassas konu üzerinde çeşitli araştırmalar yapıyorlar, pek çok ülkede seminerler veriliyor, kitaplar yazılıyor, araştırmalar yapılıyor, toplantılar düzenleniyordu.

Fotoğraf 102 Rick Friedman, Bill ve Hillary Clinton, 1992

Fotoğraf 103 Richard Ellis, Bill ve Hillary Clinton, 1999

Fotoğraf 102 ve 103, bu konu için büyük önem taşıyan, içerisinde ironi barındıran fotoğraflardandır. Fotoğraf 102Bill Clinton'un 1992'de seçimleri kazanıp iktidara gelmesinin hemen ardından çekilmiştir ve Clinton çiftinin yüzlerindeki

mutluluğu fotoğraftan okunabilmektedir. En çok dikkat çeken ise, birbirleri arasındaki uyumdur. Arka plandaki Amerikan bayrağıyla da fotoğrafın anlatımı kuvvetlenmektedir. Fotoğraf 103 ise, 1999'da *Oval Ofis* skandalından kısa bir süre sonra *Yurttaş Olarak Kadınlar* konferansı esnasında çekilmiş. Akıllarda o sıralar ayrılacaklarına dair yapılan söylentiler yankılanıyordu. Fotoğraftaki duruşları, bu sefer ağlamaklıydı ve sırtları birbirlerine dönüktü. Tabi ki bu fotoğraftan tavırlarının birbirlerine karşı oldukları sonucunu çıkarsamak yanlış olur. Kısacık bir an'ın yüz mimikleri üzerinden büyük spekülasyonlar yapamayız. Yüzlerine sinen ifadeler, birbirlerine karşı bir gerginlik anı da olabilir, olmayabilir de. Burada önemli olan fotoğrafçının tavrıdır. Fotoğrafçı, ayrılık konusunun gündemde olduğu dönemde konuya yorumlu yaklaşmıştır. Özellikle bu iki fotoğraf, yan yana gelince de yorumlama ve kurgulama vurgusu bir kez daha artmaktadır. Clinton ailesinin yaşadığı seks skandalının insanlar için bu kadar önemli hale gelmesinin ve tartışılmasının sebeplerinden biri de, Beyaz Saray'da gerçekleşmesidir. Çünkü Beyaz Saray'da 1980 yılından beri düzenli olarak aile kavramının geleneksel değerlerine vurgu yapan konferanslar düzenlenmektedir. Aile kavramı üzerine hassas bir yaklaşım sergileyen yönetime ilişkin inanç, bu nedenle de sorgulanabilir hale gelmekteydi.

"Yaklaşan milenyum, on yılın büyük bir bölümünde, reformcular, radikaller, politikacılar ve muhaliflerin zihnin meşgul etti. Her sorun, her kampanya derhal gerçekleştirilmesi gereken bir görev gibi görülüyordu; 2000 yılından önce yapılması gereken çok şey ve bunların gerçekleştirilmesi için de çok az zaman vardı. Planlar yapanlar, karşı planlar yapanlar ve herkesin beyni gezegenin geleceğine kilitlenmişti. Çevre kirliliğinin nedenleri ve sonuçları, genetik olarak değiştirilen gıdalardan yana olanlar ve karşı olanlar, insanlığın geleceği gibi her konuda tartışma vardı"[65].

Yeni bir yüzyıl başlarken, savaşan toplumlar ve hayatta kalma mücadelesi veren insanlar, yoksullar ve evsiz, yurtsuzlar için hayat her zamanki gibiydi. Onlar için yeni yüzyıl algısı, huzura erdikleri gün ne zamansa o zaman gelişecekti.

---

[65] A.g.k., s.130

Fotoğraf 104 Kosovalı mülteciler 1999

Fotoğraf 104'ün kahramanları Kosovalı mülteciler, Makedonya'ya ulaşmak için kafile halinde dağları aşıyorlar. İnsanlık tarihinde ne yazık ki sık rastlanan bir fotoğraf karesi. Anne olmanın kutsallığı, cesareti, kuvveti hangi durum ve şartlarda çekilmiş olursa olsun şimşek gibi çakan bir duyguyu uyandırıyor bizlerde. İnsanın insana verdiği emek…

Fotoğraf 105 Cheryl Himmelstein, liseli anneler

Fotoğraf 105'e ilk baktığımızda, 90'lı yıllarda ırkçılık sorununun çözülmeye başlamış olduğu düşüncesi, insanlık adına olumlu bir gösterge niteliği taşıyor. Fakat fotoğrafta bu sefer başka bir anlam çıkıyor karşımıza. Bu genç kızlar, henüz liseden yeni mezun oluyorlar yani çocuk sahibi olabilmek için yaşları çok genç. Daha önce gençlerin çabucak büyüme telaşından söz etmiştik, bu etkiler giderek artıyordu ve 20.yüzyıl sonlarında pek çok lise öğrencisi bilinçsiz bir cinsel yaşam sonucu okula kucağında bir çocukla devam etmek zorunda kalıyordu. Zaten henüz kendileri çocuktular, o nedenle bu duruma tolerans gösterebilen aile büyükleri çocukların bakımlarını üstleniyorlardı. Dolayısıyla aile olgusu alıştığı geleneklerin dışına çıkabiliyor ve zedelenebiliyordu. Ayrıca, bu tip şeyler yaşanıyor olmasına rağmen hala kabul edilen bir takım aile normlarının dışında kalıyordu.

Türkiye'nin 1990'lı yıllarda yaşadığı değişimlerin başında tekseslilik yerine çoksesliliğin gelişmesidir. Bunda, radyo televizyon yayıncılığının özel sektöre açılmasının payı büyüktür. Türkiye'nin dışarıya açılmasıyla, eğitim, bilim, sanat, spor gibi alanlarda da değişim yaşandı. Sonuç olarak Türkiye, AB'ye tam üyelik perspektifi ve liberal ekonomi politikalarıyla yeni yüzyıla girdi.

Fotoğraf 106 William Bretzger, Pennsylvania'da toplu düğün töreni, 31 Aralık 1999

Fotoğraf 106'nın tarihi 31Aralık 1999'dur, yani doksanlı yılların 20.yüzyılın son günü Pennsylvania Convention Center'da 1500 insana yakın bir kalabalık toplu düğün töreni yapıyorlar. Yeni bir yüzyılı karşılamak için oldukça iyi bir seçim. İnsanlar aynı anda hem kendi ailelerinin temellerini atıyorlar hem de insanlık ailesinin…21. yüzyılın birleştirici olması dilekleriyle…

"Yüzyıl sonuna yaklaşırken insanoğlunun daha keşfedeceği, icat edeceği, isteyebileceği, değerli bulacağı ve kötüye kullanabileceği ne kalmıştı geriye? Dönem, nostalji dönemiydi"[66].

[66] A.g.k., s.364

BÖLÜM – 4: NOSTALJİ VE FOTOĞRAF

Nostalji, kelime anlamı ile geçmişe duyulan onanmış hasrettir. Yunanca "nostos" kökünden gelmektedir ve "nostos" kelime anlamı olarak acıyı tasvir etmektedir. Aslında sözcük ilk kullanımı gereğince acı hissi ve burukluk içerisinde geçmişe duyulan özlemdir. Yitirilmiş olan şey üzüntü vericidir. Nostalji kelimesi özellikle 21. yüzyılın en popüler ifadelerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Günümüz insanı geçmişten ya da anılarından söz ederken nostalji kelimesinden yardım alarak söze başlıyor. Sanki çağımızda artık her şey geçmişe öykünme ve geçmişten onay alma yolu ile inşa ediliyor Bunun nedeni insanoğlunun hızla tüketen bir varlığa dönüşmesindeki yeri doldurulamayan bir boşluk mudur? Ya da kimliğini, köklerini ve geçmişini tanımlama konusunda bir araç göstermek midir? Bu soruların ikisi de önemli açılımlar getirebilir, fakat en önemli olan insanın geçmişe ait ufak tefek ayrıntılar vasıtası ile bir bilgi sistemi oluşturması ve geçmişle kurduğu bağı böylelikle özelleştirmesidir.

"*Çocukluğumda evimizde bir fotoğraf makinesi ve bir fotoğraf atölyesi vardı. Büyükbabamız ara sıra büyüklerimizin ve bizim resimlerimizi çekerdi. Yaz mevsimlerinde üst kat taraçası, kışın da selamlık taşlığı bu işin stüdyosu olurdu".*[67] Bu sözlerin sahibi Namık Görgüç 1985 – 1947 tarihleri arasında yaşamış önemli stüdyo fotoğrafçılarından biridir. Namık Görgüç geçmişi anımsarken birkaç şeyi birden vurguluyor, çocukluğundaki nostaljik çağrışımlar yaşamının parçalarını birleştiren bir köprü vazifesi görüyor. Fotoğrafçılık mesleği onun için, ailesini anımsatan, aile bireyleri ile arasındaki bağı kuvvetlendiren, bir gelenek anlayışını vurgulayan, nesilden nesle bir miras olarak aktarılan bir değerdir. Aynı zamanda da fotoğrafın ve stüdyo tekniğinin gelişimindeki evreyi, naif bir örnekle betimlemektedir. Görgüç'ün çocukluğunda stüdyolar aydınlık, yumuşak ışık şartlarına elverişli mekânlar olarak seçilirdi. Böylece, fotoğraflanacak olan şey ya da kişi, gün ışığından faydalanılarak fotoğraflanırdı. İleri stüdyo teknolojileri ve stüdyo flaşlarından söz etmek olanaksızdı. Geçmişle günümüz arasındaki en büyük tezat ise böylece oluşmaktadır: Fotoğrafçılığın

---

[67] Seyit Ali Ak, Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Fotoğrafı 1923 – 1960, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2001, s. 162

ilk zamanlarında aydınlığa ihtiyaç duyan stüdyo fotoğrafçısı, artık çoğunlukla karanlığa ihtiyaç duymaktadır.

"Bugün *daguerreotype*'lara *stereograph* kartlarına, fotografik *cartes de visite*'lere, aile şipşaklarına, 19. yüzyıla ve yirminci yüzyıl başına ait unutulmuş kasaba fotoğrafçılarıyla ticari fotoğrafçıların işlerine duyulan ilginin altında fotografik girişimin eski günlerine duyulan nostalji yatar".[68]

Nostalji kavramını en çok temsil eden nesneler arasında fotoğraflar yer alır. Özellikle eski fotoğraflar yaşanmış olan zamanları, insanın tarihinin devinimini betimlerler. Fotoğraflar değişen dünya düzenine karşı hafızayı diri tutan yegâne tanıklıklardır. Bugün eski kitapçılarda ve eski eşyalar satan yerlerde yer alan ve satılan nesneler arasında kim olduklarını bilmediğimiz kişilere ve ailelere ait eski fotoğraflara rastlamak mümkün. Ve bu fotoğraflara duyduğumuz büyük ilginin temelinde ise yine eski günlere duyduğumuz merak ve özlem yatmakta.

"Kimi sararmış, kiminin köşeleri yırtık, buruşmuş; Sontag'a bakarsanız, Benjamin'in sözünü ettiği *Auara'*yı böylelikle kazanıyor fotoğraflar 'Fotoğrafların eskilikleri onları ilginç ve dokunaklı yapıyor'. Çağımızda 'gerçek' tanımının sürekli değişiyor olması 'gerçeğin görüntüleri' oldukları ileri sürülen fotoğraflardan beklediklerimizi de değiştiriyor. Gerçek giderek daha da tanımlanması zor ve uçucu bir hale geldikçe, somut elle tutulur, anlaşılabilinir görüntülere ihtiyacımız artıyor. Böylelikle fotoğraflarla tanımladığımız ve özlemini duyduğumuz, ne olduğu belli bir geçmişin varlığına inanmamız bugün ile mücadelemizi kolaylaştırıyor".[69]

İnsan, bulunduğu zamana karşı verdiği mücadelede, geçmişinden beslenerek kendi varlığından güç almaktadır. Yaradılışı, bulunduğu sosyal çevre, aile bağları, insanın kendini yaşadığı dönemi ve toplumu anlamlandırması ve yaşam düzenini biçimlendirmesi konusunda yardımcı olur. Aile fotoğraflarının bu nedenle de bireyler için büyük bir önemi vardır. Bazen yaşam içerisinde çok zorlandığımız bir anda elimize geçen eski bir aile fotoğrafı, varlığımızın önemi konusunda bizleri ikna edebilir. O fotoğraftaki kişiyi hiç tanımasak ya da hatırlamıyor olsak bile bizim bir parçamız

---

[68] Susan Sontag, a.g.k., s. 144
[69] Nazif Topçuoğlu, a.g.k., s. 120

olduğuna inanır, nereden geldiğimizi anımsarız ya da en azından neslimizi devam ettiriyor olduğumuz gerçeğinin farkına varırız. Bazen o görüntü bugün bulunduğumuz toplumsal konum ile ilgili küçük ipuçları verebilir ya da zaman içerisindeki değişimi gösterebilir. Her birey kendi özel tarihi adına farklı çıkarımlarda bulunabilir, eski aile fotoğraflarımız bizlere nostalji duygusunu tattırır. Bazen buruk bir acı, bazen de bir tebessüm ile. Ayrıca aile fotoğrafları, nostaljiyi barındıran nesneler oluşları nedeniyle bizi, pek çok konuda soru sormaya ve cevap aramaya teşvik ederler. Gerçeğin yeniden tanımlanması, yaşam ve ölüm kavramları, ilişkilerin betimlenmesi, yaşamı biriktirerek oluşturmak ve başka yaşantılara duyulan merak ve yabancılaşma, aile fotoğraflarının içinde keşfedilmeyi bekleyen sorulardan yalnızca birkaçıdır.

I – GERÇEKLE KURULAN BAĞ

"Her insan doğal halinde iken katmanlar halinde sonsuza dek üst üste konmuş ve son derece ince zarlarla sarılmış olan hayalimsi bir dizi görüntüden yapılmıştır… Özellikle bu türden bir korkuya sahip olmak Balzac'a uygun düşebilir – 'Balzac'ın *Daguerreotype* korkusu gerçek miydi, uydurma mı?' diye sorar Nadar. "Gerçekti …" – çünkü fotoğraf yöntemi onun bir romancı olarak kullandığı yöntemde var olan en orijinal şeyin bir bakıma elle tutulur hale gelmesidir".[70]

Balzac, hikâye örgüsünü kurgularken yaşam içinde çoğu kez farkına varmadığımız ayrıntılardan yararlanarak bir bütün elde ederdi. Uzun ve çarpıcı bir dille ifade ettiği bir duygu, tavır ya da nesneler okuyucunun yolculuğunu görsel bir serüvene dönüştürürdü. Aynı örneği Marcel Proust için verebiliriz. Proust, Kayıp Zamanın İzinde* adlı romanında bir gecelik tren yolculuğunu tren yol alırken geçilen yolları, duygu ve düşüncelerini sayfalarca anlatırken betimlediği ayrıntıların kusursuzluğu karşısında büyülenebiliriz. Çünkü Proust, aslında o an her sahnenin fotoğrafını çekmekte ve o fotoğrafı okuyucu ile kusursuz ayrıntıcı dili vasıtasıyla paylaşmaktadır. Balzac ve Proust için görünen gerçeklik, görüntünün gerçekliği yaşamın gizli kalmış sorularının tartışılmasına olanak sunuyordu, yaşamı ve insanı sorgulamak "gerçek"

---

[70] Susan Sontag, a.g.k., s. 176

*Marcel Proust, *Kayıp Zamanın İzinde,* Yapı Kredi Yayınları

arayışının dinamizmini oluşturmak bu yolla mümkün oluyordu. Bu nedenle de fotoğraf icat edildiği dönemlerden sonra gerçek üzerine yapılan fotografik dil betimlemeleri, gerçek görüntü karşısında bir bakıma kifayetsiz kalıyordu. Çünkü elle tutulur, gözle görülür hale gelen küçücük bir an bazen yaşamın bütününü betimleyebiliyordu.

Şimdi konumuza yani aile fotoğrafları üzerinden gerçekliğin tanımlanmasına, aile fotoğraflarımız yoluyla gerçekle kurduğumuz ilişkiye değinirsek, gerçek tanımını yeniden ele almamız gerekir. Fotoğraflarda gördüğümüz, fotoğrafın salt gerçeği olan pek çok görüngü, aile fotoğraflarımız söz konusu olduğunda, fotoğraf ve gerçeklik tanımında farklılaşmalar meydana gelmeye başlar. Susan Sontag'ın gerçekliğin yeniden tanımlanması olarak ifade ettiği şey, fotoğrafın her durumda bilgi aktaran bir nesneden daha fazlasını keşfetmeye yönelik olan tavrıdır ki aile fotoğrafları bu duruma en iyi örneklerden birini teşkil etmektedir.

Aile fotoğraflarına pek çok perspektiften yaklaşabiliriz. Aile kavramı ve bu kavrama ait görsel malzemeler, sosyoloji, antropoloji, tarih, ekonomi, din vb. birçok araştırmanın konusunu teşkil edebilir ve bir bilgi sistemine hizmette bulunabilir. Fakat insanın kendi aile fotoğrafları ile kurduğu bağın bilimsel bir açılımdan çok daha farklı bir şey olduğunu düşünebiliriz. Aileler adına içinde kişisel bir takım ayrıntılar ve bilgiler barındıran aile fotoğrafları, bu nedenle değişmez bilimsel bir ortak tanımlama ve gerçeklik platformunda incelenmeyi ve katı kalıplara yerleştirmeyi olanaksız kılmaktadır. Tabi ki çeşitli saptamalar yapmak, istatistiki bilgiler edinmek, bir takım tezler öne sürmek mümkündür, fakat hepsi budur demek toplu bir infaz sürecini doğurabilir. Roland Barthes'ın Camera Lucida adlı kitabı, yazarın ölen annesinin izini fotoğraflar yoluyla sürmesini anlatan bir süreç üzerine kurguludur. Ve Barthes, aradığı fotoğraf olan Kış Bahçesi fotoğrafını bulduğunda bahsettiğimiz gerçeklik tanımına uygun tasvirlerle o fotoğrafın çözümlemesini yapmaktadır. Barthes'a göre bu fotoğraf ve bunun gibi annesine ait pek çok fotoğraf, bir bilimin gözle görülür nesnesini oluşturmamaktadır; tamamen kişiseldir, salt nesnellik yoktur, onun yaralarını ve yaşamını tasvir etmektedir. Barthes, kendisi dışındaki kişilerin bu fotoğraf üzerinden yapacağı saptamaların fotoğrafın *studium*'una hizmet edeceğini savunmaktadır (giysiler, fotoğraf teknik yaklaşımları, dönem vb.). Ayrıca Barthes, fotoğraflardaki gerçeğin

özünü göndermeler topluluğu olarak tanımlar, ona göre fotoğrafın gerçeği gönderme yaptığı şeyler içerisinde gizlidir.

Fakat yine de aile fotoğraflarımızdaki asıl gerçeklik, kalıcı devamlılığımızın yani köklerimizin betimlenişidir. Soyumuzun devam ettiğini, fotoğraflardaki bireylerle fiziki benzerlikler taşıdığımızı fark etmemiz, geçmişimiz ve geleceğimizin hiçlik içerisinde yitip gitmediğini hatırlatır bize. Bir yere ait oluşumuz, belki de ilk defa bu denli anlamlı bir hale gelir. Barthes, gelecek düşüncesi bizi rahatsız ederken, kökler düşüncesinin rahatlattığını söylüyor ve buna *ırkın hakikati* adını veriyor. Ve soyumuza ait bir takım özelliklerin gözlenebilir olması adına aile fotoğraflarını hakikatin nesneleriy – miş gibi betimliyor. Bu teze göre fotoğrafların gerçekliği, kişiden kişiye değişim gösterse bile insanların var oluşu, kimlikleri ve soyunun devinimine dair ipuçlarını keşfetmeleri hakikati ortaya koyuyor.

Barthes son olarak fotoğrafın gerçekliği üzerine yapmış olduğu tanımlamada fotoğrafın bir nesneden çok bir var oluş sorunsalı olduğuna değinmekte ve durağan cansız nesnelerin fotoğraflanmasının yalnızca orada olduğu gerçeğini sunarken canlı bir bedenin fotoğraflanmasının bir varlığın var oluşunun doğruluğunu kanıtlaması olarak vurguluyor. Bu tanımlamalardan sonra belki de aile fotoğraflarının gerçek ile kurduğu bağı sorgularken diyebiliriz ki fotoğraflardaki gerçek onlarla ilişki kuran kişinin kendi gerçekliğidir ve spekülasyona açıktır. Belki de bu nedenle aile fotoğrafları genel anlamda fotoğrafın içindeki yeri tanımlanırken amatör olarak isimlendiriliyordur, çünkü amatör duyarlılıkla kaydedilen aile fotoğrafları fotoğraf adına bir iddia oluşturmazlar onlar sadece yaşantıların sessiz biricik tanıklarıdır…

A – ÖLÜMÜ ANIMSAMAK

"Fotoğraf, doğruyu söylemek gerekirse, benim ne özne, ne nesne, ama bir nesneye dönüştüğünü hisseden bir özne olduğum o gizli anı temsil eder; o anda ölümün (arada kalan olayın) bir mikro çeşidini yaşarım"[71]. Bu sözlerin sahibi olan Roland Barthes, fotoğrafı çekildiği andaki duygularını tarif ederken temsili bir yaklaşımda

[71] Roland Barthes, *Camera Lucida*, Türkçesi: Reha Akçakaya, İstanbul, Altıkırkbeş Yayın, 1996, s. 27 – 28

bulunmuştur. Fotoğraf özü gereği gerçek görüntünün yansıdığı bir yüzey, bir nesne olduğu için, konu aldığı şeyi sürekli yaşamsal devinimi içinden koparıp, bir kesitini oluştururken aslında onu bir nesneye dönüştürdüğünü savunmakta ve bunu varlığın ölümü ile ilişkilendirmektedir. Fotoğraftaki kişi o andan itibaren fotoğrafın algılanabilir gerçekliğinde yaşıyordur, o fotoğrafa bakarken onun fotoğraftaki varlığı hakkındaki çözümlemeleri ancak fotoğraf dili üzerinden yapabilmemiz olanaklıdır. Yani Barthes'a göre fotoğrafçı, deklanşöre bastığı anda bizi öldürür ve anıtlaştırır, bu noktadan sonra fotoğraflar kendi var oluşunu kurgular.

"Tüm fotoğraflar birer *momento mori'*dir (ölümü anımsa)"[72]. Dünyadaki her şeyin değişebilirliğine tanıklık eden fotoğraflar bize birincil olarak ölümü anımsatırlar. Hiç bir şeyin kalıcı olmadığı gerçeği fotoğraflardaki özne ya da nesnelerle yüzleştiğimizde açıklıkla gözler önüne serilir. Fotoğraflar o andan arta kalan tanıklardır. Bu nedenle özellikle geçmişimizi, ailemizi, sahip olduklarımızı konu alan fotoğraflar her birimiz için bu denli önemlidir. Roland Barthes Camera Lucida adlı kitabını annesinin ölümünden kısa bir süre sonra yazıyor ve bu kitapta annesini kaybetmesinin verdiği acıyla onun fotoğraftaki yansımasını bulmak ve onunla yüzleşmek amacıyla fotoğraflar arasında yaptığı yolculuğu anlatıyor. Sonunda birçok fotoğraf içerisinden annesinin çocukluk zamanlarında çekilmiş olan fotoğrafına rastlıyor ve annesinin gerçek yansımasının bu fotoğrafta vücut bulduğunu dile getiriyor.

Barthes'ın içinde bulunduğu durum, aslında kişisel bir serüven olarak görünmesine karşın pek çoğumuz için geçerli saptamalara yer verdiği söylenebilir. Çünkü aile fotoğraflarımız söz konusu olduğunda her hangi bir fotoğrafla kurduğumuz ilişki kadar tarafsız bir ilişki kuramayız. Barthes, annesinin çocukluk fotoğrafına bakarken onun küçücük, olacak olanlardan habersiz masum kız çocuğu görünümü ile onun artık olmadığı gerçeğini karşılaştırdığında insan yaşamını bir kez daha sorgular. Elinde tuttuğu fotoğraf, annesinin artık var olmadığından ya da bir zamanlar orada olduğundan ziyade onun bir gün olmayacağı duygusunu yaşatır ve tüm yaşamıyla bir kez daha yüzleşir. Aile albümleri oluşturma geleneğimizin ve aile fotoğraflarımıza

---

[72] Susan Sontag, a.g.k., s. 32

duyduğumuz bağlılığın nedenini açıklayan faktörlerden biri de budur. Onlar (annemiz, babamız, kardeşimiz, köpeğimiz, balığımız) yani bizi bütünleyen değerler buradaydı, biz buradaydık demekten daha çok, bir gün burada olmayacaklar ve bizde olmayacağız, ama yaşamımızdan geriye ufak tefek nesneler, fotoğraflar, tanıklıklar kalacak ve bize mutlak gerçekliğimiz olan ölümü anımsatacak…

II - FOTOĞRAF BİRİKTİRMEK VE KOLEKSİYONCULUK

Genelleme yapacak olursak insanın kısa denebilecek yaşam dilimini nesneleri biriktirerek ve onlara çeşitli anlamlar yükleyerek yaşam alanını zenginleştirdiğini söyleyebiliriz. İnsanların bu anlamda biriktirdiği nesneler içerisinde fotoğrafların ayrı bir önemi vardır. Yaşadığımız zamana ait her şeyi biriktirdiğimizi bir düşünelim. Herhalde dünya nesnelerin yaşadığı, insanların nesneler içinde kaybolduğu, dolayısıyla bu nesnelerin artık insanın anlamını yok ettiği bir dünya olurdu. Fakat fotoğraflar için aynı şeyi söyleyemeyiz. Fotoğrafın ilk bulunduğu yıllardan itibaren insanlar, dünyanın her yerinde aynı içgüdüsel duyarlılıkla fotoğraf biriktiriyor, hem de insanlık adına önemli ya da önemsiz oluşları sorgulanmadan. Biriktirilen bu fotoğraflar, bazen bütün dünyayı ilgilendirebilen önemli envanterler bazen de kişisel yaşantılardan kesitler olabiliyor. İşte fotoğraflar bu nedenle bir önem sırası gözetmeden yalnızca biriktiriliyorlar. Niçin diye sorduğumuzda ise bu sorunun birden fazla yanıtı olabileceğini görüyoruz. Susan Sontag kitabında, Agatha Chiristie'nin *Bayan Mc Ginty'nin Ölümü* adlı romanından aldığı bir bölümde çarpıcı bir diyalog örneğine yer veriyor.

"İnsanlar fotoğrafları niçin saklar?"

"Niçin mi? Tanrı bilir! İnsanlar niçin nesneleri – çer çöp, ıvır zıvır – saklar ki? Saklarlar işte – hepsi bu!"

"Bir noktaya kadar sana katılıyorum. Bazı insanlar bir şeyleri saklarlar. Bazı insanlar da bir şeyle işleri bitti mi onu fırlatıp atarlar. Bu, evet, bir mizaç sorunudur. Ancak ben şu anda özellikle fotoğraflardan söz ediyorum. İnsanlar niçin özellikle *fotoğrafları* saklarlar?"

“Dediğim gibi, yalnızca bazı şeyleri atmadıkları için. Ya da onlara bir şeyler anımsattığı”

Poirot sözcüklerin üzerine atladı.

“Kesinlikle. *Onlara anımsatır.* Şimdi tekrar soralım – niçin? *Niçin* bir kadın gençlik fotoğrafını saklar? Ve ben diyorum ki ilk neden mutlaka kendini beğenmektir. O güzel bir kızdı ve eskiden ne kadar güzel bir kız olduğunu ona anımsatması için kendi fotoğrafını taşır. Bu fotoğraf, aynası ona pek de hoş olmayan şeyleri söylediğinde onu yüreklendirir. Ve belki de bir arkadaşına *Ben on sekizimdeyken böyleydim…* Der ve iç çeker… Bana katılıyor musun?”

“Evet – evet sanırım haklısın”

“O halde bir numaralı neden bu. Kendisini beğenme. Şimdi iki numaralı neden. Duygu.”

“Bu da aynı mı?”

“Hayır, hayır pek değil. Çünkü bu seni yalnızca kendi fotoğrafını değil, bir başkasınınkini de saklamaya götürür… Evli kızının fotoğrafı – o daha bir çocukken, şöminenin önünde halının üzerine oturmuş, çevresinde ipek tül… Bazen fotoğrafın konusu için utandırıcı olabilir, ancak anneler bunu yapmaya bayılır. Ve oğullar ve kızlar sıklıkla annelerinin fotoğraflarını saklarlar. Özellikle anneleri çok genç yaşta ölmüşse. *Annem genç kızken böyleydi.*”

“Nereye varmaya çalıştığını anlamaya başlıyorum, Poirot”

“Ve belki de *üçüncü* bir kategori var. Kendisini beğenme değil, duygu değil, aşk değil – belki *nefret* – ne dersin?”

“Nefret mi?”

“Evet. Öç alma tutkusunu canlı tutmak için. Seni yaralayan biri – sana onu anımsatması için bir fotoğrafını bulundurabilirsin, öyle değil mi?”[73].

Yukarıdaki diyalogda niçin fotoğrafları sakladığımıza dair çeşitli olasılıklardan örneklemeler yapılmıştır. Bu örnekler çeşitlendirilebilir örneğin özel günlere ait (düğün, yıldönümü, doğum günü, mezuniyet, sünnet, vaftiz vb.) nesneleri, objeleri saklamak

[73] Susan Sontag, a.f.k., s. 215 – 216

yerine o özel güne ait tüm ayrıntıları içerisinde barındıran fotoğrafları saklamak gibi daha birçok neden bizleri fotoğrafları biriktirmeye teşvik ediyor olabilir. Fakat temelde bizi fotoğrafları biriktirmeye yönlendiren şeyin, yaşamdaki varlığımıza, kendimize verdiğimiz önemi vurgulamak olarak düşünebiliriz. Tüm bunların altında ise insanın egosu yatar diyebiliriz. İnsanın alt benliğinde yaşadığı hayata, sevdiklerine, ailesine, zaman içerisinde kuvvetli bağlar oluşturduğu her şeye sonsuza dek sahip olmak, hiç yaşlanmamak, hiç ölmemek, devamlı olmak içgüdüsü yatar. Böyle bakıldığında insanın yaşamına ait, sahip olduğu aile fotoğrafları kategorisine giren fotoğrafları biriktirmesi tam da bu boşluğu doldurabilir ve insanın egosundaki açlığı doyurabilir.

Daha önceki bölümlerde de gördüğümüz gibi 18. ve 19. yüzyıllarda kendi tasvirini resmettirme geleneği özellikle kentsoylular arasında yaygındı. Bu gelenek aynı zamanda gücün ve bilgeliğin bir temsili niteliğindeydi. Kendi resmini ya da aile fertlerinden birinin resmini sipariş eden kişinin asıl isteği kusursuz görünümünün idealize edilmiş betimlemesine sahip olmaktı, bu nedenle de estetik bir takım kalıplar içerisinde resmedilmiş tek bir kopya insanlar için yeterli sayılabiliyordu. Fotoğraflar için ise aynı şeyleri söyleyemeyiz. Fotoğraflar her ne kadar konu aldığı kişiyi veya nesneyi fotoğrafçıların konuya yaklaşım yöntemleriyle idealize etseler de, gerçeğin görüntüleri olma nedeniyle konuyu tüm açıklığıyla gözler önüne sererler. Özellikle kendi fotoğraflarımız ve aile fotoğraflarımız söz konusu ise sahip olduğumuz her bir fotoğraf yaşantımızın kocaman bir *puzzle* olduğunu anımsamak ve parçaları yerine koyabilmek adına bizlere olanak sunar.

"Fotoğraf kaydının daha alçakgönüllü biçimde onaylandığı şeyse, yalnızca konunun var olduğudur; bu yüzden, hiç kimsenin gereğinden fazla fotoğrafa sahip olması diye bir şey söz konusu olamaz"[74].Bazen bir yaşamı anlatan bir fotoğraf olabilir bazen de binlercesi bile yetmeyebilir.

Kendi yaşamlarımıza ait fotoğraflarımızı biriktirmek bir bakıma refleks bir eylem gibidir. Peki başka yaşamlara ait fotoğrafları toplamak ve biriktirmek. Bize ait olmayan fotoğrafları toplamak hatta saklamak, kendi içerisinde sistematik bir

---

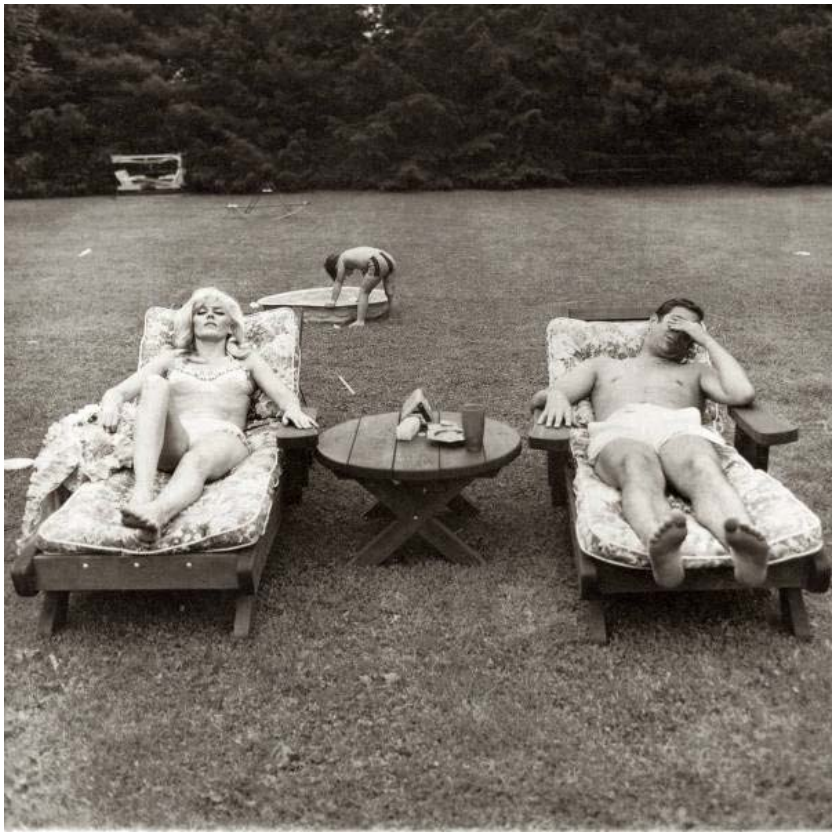
[74]A.g.k., s. 182 – 183

düzenleme oluşturmak, korumak ve belirli amaçlar doğrultusunda değerlendirmek fotoğraf koleksiyonculuğu olarak adlandırılabilir. Özellikle başkalarına ait günlük yaşamları ve aile fotoğraflarını konu alan koleksiyonlar, koleksiyoncu için cazip konular arasındadır. Geçmiş tarihlere ait aile fotoğraflarını biriktiren koleksiyoncunun bu fotoğraflara duyduğu ilginin nedenleri arasında konu aldıkları dönemin yapısının, dönemlerin toplumsal yaşantılar üzerindeki yansımalarının görsel kaydını tutmak olduğunu söyleyebiliriz. Aynı zamanda bu koleksiyoncunun kendi kendine üstlendiği bir misyondur. Sontag'a göre "Uçsuz bucaksız bir maden olma yolunda epeyce yol almış olan bir dünyada koleksiyoncu dindarca bir kurtarma işine girişmiş bir kişi haline gelir"[75].O zaman koleksiyoncunun önemli bir görevi yerine getiren kişi olduğunu söylemek yanlış olmaz. Fakat koleksiyoncu her zaman bunu bir bilinç dahilinde yapmaz.

Bazen biriktirdiği fotoğraflar, koleksiyoncunun yaşamındaki boşlukları temsil edebilir bazen de kendi yaşantısı ile örtüştürdüğü için cazip hale gelebilir. Çoğunlukla da insanın öteki yaşantılara duyduğu merak, sempati, uzaklık gibi kavramlar onu bu tip fotoğrafları biriktirmeye yönlendirebilir. Sebebi ne olursa olsun koleksiyon yapan kişi için hayata karşı algılarının açık olduğunu söylemek doğru olur. Fotoğraf 107, Diane Arbus'un"A family on their lawn one Sunday in Westchester, NY" adlı fotoğrafı. Arbus, özellikle yaşadığı toplumun marjinal kimliklerini fotoğraflarına konu olarak alırdı. Fotoğraf 107'deki ailenin kendi bahçelerinde hafta sonunun tadını dinlenerek çıkardığını görüyoruz. Arbus bu aileyi evlerinin bahçelerinde ziyaret etmiş, kendileri için özel denebilecek bir zaman diliminin içine dahil olmuştur. Buna karşın fotoğraftaki en büyük soru işareti ise adamın fotoğrafının çekildiğinden haberi olmasına rağmen yüzünü niçin kapattığıdır.

---

[75]A.g.k., s. 96



Fotoğraf 107 Diane Arbus, A family on their lawn one Sunday in Westchester, NY

"A family on their lawn one Sunday in Westchester, NY" adlı fotoğrafı Sotheby's müzayedesinin en pahalı 7. parçasıydı"[76]. Müzayedenin en değerli fotoğraflarından biri olan bu fotoğraf, önemli bir noktayı daha açığa çıkarıyor. Amerika ve Avrupa'da fotoğraf koleksiyonculuğuna ve fotoğrafın büyük miktarlar karşılığında alınıp satılabilir bir sanat eseri olduğuna uzun yıllardır tanık oluyoruz. Türkiye için ise aynı şeyi söylemek pek mümkün değil. Yalnızca son birkaç yıldır fotoğrafların özenle korunup saklanması gereken sanat eserleri olduğu bilinci yerleşmeye başladı diyebiliriz. Fotoğraf koleksiyonu yapan şahısların sayılarının artmaya başlaması, tarihimize ait kişisel arşivlerin yavaş yavaş ortaya çıkmasını sağlıyor ve fotoğrafın sadece tüketilip ardından da rafa kalkma geleneğini yıkmaya başlıyor. Bu anlamda fotoğraf yeniden değer kazanarak gün geçtikçe önemi yadsınamaz envanterler olarak anılabiliyor. Bu arşivler arasında özellikle aile fotoğraflarından oluşan albümler ilk sıralarda yer alıyor.

[76] Nazif Topçuoğlu, Fotoğraflar Gösterir Ama… , İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ağustos 2005, s. 148

Nazif Topçuoğlu birkaç yıl önce yazdığı kitabında Türkiye'de fotoğraf koleksiyonculuğuna duyulan ihtiyacı özetle bir cümle altında topluyor. "Fotoğraf aşklarını, fotoğraf çekme yerine fotoğraf toplayarak ve topladıklarını sergileyerek tatmin edecek varlıklı fotoğraf meraklısı sanatseverlere ihtiyacımız var!"[77].

III- FOTOĞRAFLA KURULAN İLİŞKİ, İLİŞKİNİN FOTOĞRAFLANMASI

İnsan sosyal bir varlıktır. Dünyaya geldiği ilk andan itibaren çevresinde olup bitenlerle, olaylarla ve kişilerle temas kurarak varlığını ve gelişimini sürdürür ve diyebiliriz ki çevresiyle kurduğu ilişkilerin insanın öz benliğini oluşturma sürecinde büyük ölçüde payı vardır. İlişki modelleri içinde ise ilk sıralarda aile kavramı yer alır. Ailemizle kurduğumuz ilişki büyük ölçüde sosyal yaşantı içerisindeki rolümüzün belirleyiciliği açısından da önem taşır. Taşıdığımız bazı fiziksel benzerliklerin yanı sıra zaman içerisinde aile içinde edindiğimiz bazı deneyimler, alışkanlıklar ve davranış benzerlikleri dışarıdaki sosyal yaşantımızda, başka topluluklarla ya da kişilerle kurduğumuz sosyal ilişkilerde zaman zaman etkilerini gösterir.Örneğin; eski Türk toplumu geleneğinde sıkça kullanılan şu sözü hepimiz en az bir kere duymuşuzdur ; *Kimlerden?...* Kimlerden sorusu bir kişinin hangi aileden olduğunu kastedilerek sorulan bir sorudur. Yabancılaşmanın olgu olarak ortaya çıkmadığı ve sözcük olarak da dile yerleşmediği yıllarda, insanlar çevresiyle daha yakın ilişkiler kurar ve yakın çevrelerindeki kişilerin aileleri hakkında fikir sahibi olurlardı. Bu nedenle de *Kimlerden?* sorusu pek şaşırtıcı bir soru sayılmıyordu.

Fotoğraflarla kurduğumuz ilişki, ilişkilerin fotoğraflardaki yansımaları ve fotoğraflar yoluyla kurduğumuz ilişkilerin temelinde de aynı prensip yatar. Fotoğraf sosyal bir olgudur ve aynı zamanda bir ilişki ve iletişim aracıdır. "*Çağımızda, bir kişinin kendi fotoğrafı kadar, akrabalarının, arkadaşlarının, sevgilisinin fotoğrafı kadar ilgi gösterilen başka bir sanat ürünü yoktur.*

---

[77] Nazif Topçuoğlu, Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2000, s. 150

Daha 1907'lerde bu sözleri söyleyen Lichtwark, böylece konuyu, estetik ayrımlar alanından sosyal işlev alanına kaydırmış oluyordu"[78].

Bu anlamda fotoğraflarla kurduğumuz ilişki aile fotoğraflarımız söz konusu olduğunda fotoğraf – izleyen ilişkisini formal ve estetik değerlendirmelerden soyutlayarak ilişkinin yargısız nesnesi konumuna sokar.

Bizler günlük yaşantımızda çoğunlukla yakınlarımıza, ailemize, dostlarımıza yüklediğimiz anlamları onların fotoğraflarına da yükleriz. Çocuğumuzun, eşimizin, anne, baba, kardeşlerimizin, sevgilimizin, yakın dostlarımızın ve duygusal bağlar atfettiğimiz kişilerin fotoğraflarını çeşitli yöntemlerle bulunduğumuz mekan içerisine dahil ederiz. Sanki onlar yanımızda değilken fotoğraflar yokluklarını tamamlıyormuşçasına onların görüntüleriyle ilişki kurarız.

Aynı zamanda fotoğraflar için kurduğumuz ilişki modeli de çarpıcı bir örnektir. Geçmişten günümüze getirdiğimiz bir fotoğraf alışkanlığı olarak bir araya gelip aile fertleriyle fotoğraf çektirme ritüeli fotoğraf çektirmek adına kurduğumuz ilişkinin en belirgin örneğidir. Fotoğrafın sınırlı kadrajına uyumlu bir biçimde toplanıp ortak davranışlar sergilemek bu özel birlikteliği belgelemek ve sahip olmak, fotoğraf adına gerçekleştirilen temel eylemlerden biridir.

Aile fotoğrafları vasıtasıyla kurduğumuz ilişkiler ise bizim sosyal bir varlık fotoğrafın ise bir iletişim aracı olduğu gerçeğini bir kez daha doğrular niteliktedir. Aile albümleri iyi bir örnek oluşturabilir. Özenle oluşturulmuş fotoğraf düzenlemeleri bize ait yaşantıları muhafaza etmenin yanı sıra özel mekânımıza konuk olan kişilerin ilgisi ve beğenisi de göz önünde bulundurularak hazırlanırlar ve böylece bizi bir anlamda tanıtan bir özgeçmiş elde etmiş oluruz. Ayrıca fotoğrafçıda aile dışından biri olsa bile bu ilişkiler yumağının içinde yer alan, ilişkiye dahil olan kişi konumuna gelir. Daha önceki bölümlerde resim sanatında adı geçen Boticelli örneğindeki gibi fotoğrafçı kişilerin özel yaşam alanına girdiği andan itibaren bir çeşit onay alır ve itibar görür, bunun neticesinde de görevini sadık bir biçimde yerine getirir. Fotoğrafçılar adına örnek verebileceğimiz başlıca isimler arasında Diane Arbus ve Lewis Carroll'u örnek başlıca

---

[78] Walter Benjamin, a.g.k., s. 29

sıralarda gelir. Carroll çocuk fotoğraflarıyla özellikle de Alice Grace'in fotoğraflarıyla tanırız. Çocukların fotoğraflarını çekebilmek için öncelikle aileleriyle yakın ilişkiler kurmuş ve ailelerin onayını almış böylece onlar adına bir güven ortamı oluşturmayı hedeflemiştir. Bir diğer önemli isim Diane Arbus bahsettiğim ilişkiyi kendi sözleriyle açıklar;

"Eğer yalnızca meraklı olsaydım, birisine "Sizin evinize gelip bana yaşam öykünüzü anlatmanızı istiyorum",demek çok zor olurdu. Yani insanlar "Sen delisin" derlerdi. Dahası, çok ihtiyatlı davranırlardı. Oysa fotoğraf makinesi bir tür izin belgesidir. Pek çok insan kendisine bu kadar ilgi gösterilmesini ister, bu da gösterilmesi akla yatkın bir ilgidir"[79].

IV – ÖTEKİ AİLE FOTOĞRAFLARI

Borges, "Herhangi bir yaşam istediği kadar uzun ya da karmaşık olsun, tek bir andan oluşur aslında, insanın kendini keşfettiği an"[80] demiştir.

İnsanın kendini keşif süreci çevresindeki şeyler ya da kişilerle kurduğu ilişiler yoluyla edindiği deneyimleri kendine katma süreciyle paraleldir. Bir başka deyişle her birimiz benliğimize kattıklarımız kadar kendimiz oluruz. Bu anlamda "Öteki" ile kurduğumuz ilişkiler içerisinde varlığımızı sorgularız. Öteki en basit anlamıyla bizim dışımızda olan demektir. "Aslında biz hem ötekinin dışındayız hem de öteki bizim içimizdedir"[81].Yani öteki ile biz birbirinin yansıyanı durumundayızdır. Tıpkı ayna evresi gibi. Aynada gördüğümüz yüz yalnızca kendi yansımamızdan ibaret, sabit bir değişmezliği olan yüz değildir. Aynadaki aksimizde aynı anda ben, sen, o birçok yüz belirir. Borges daha radikal bir ifadeyle aynadaki aksi bir başkası olarak ifadelendirmiş ve yaşamının sonuna dek aynalara bakmaktan ürkmüştür. Bir bakıma Borges'in çekincesi anlaşılabilir *Öteki* sınırsız boyutlarda yaşamımızın içindedir. Arkadaşlarımız, düşmanlarımız, ailemiz, toplumumuz, başka toplumlar, alışkanlıklarımız, kedimiz, oyuncak ayımız, aldığımız hediyeler ve bunun gibi hayatımızdaki pek çok nesne ve kişiler *Ben*'i oluşturan *Öteki*'lerdir. Borges yaşadığı sürece *Öteki* ile yaşamak zorunda olduğunu biliyordu hiç

---

[79] Susan Sontag, a.g.k., s. 211
[80] http://www.matbuat.com/konular/edebiyat/edebiyatborges.htm
[81] http://www.anafilya.org/go.php?go=7d3c1e0280512

değilse *Öteki'*nin dolayısıyla kendisinin görüntüsüyle sürekli yüzleşmekten kaçıyordu. Bu anlamda *Öteki* kavramıyla fotoğraflar arasında da doğrudan bir bağlantı kurabilmekteyiz. Fotoğraflar eğer bir anlamda gerçeğin görüntüleri ise aynı zamanda *Öteki'*nin yansıdığı yüzeydirler. Fotoğraflar *Öteki'*ni görünür kılan *Öteki'*dir. Bu, insanın fotoğrafları bitmez tükenmez bir iştahla biriktirmelerinin altında yatan nedenlerden birisidir.

Dünyaya geldiğimiz ilk anlarda verili bir kimlik taşıdığımızı söyleyebiliriz. Fakat çok geçmeden belirli işlevlerle donatılmaya başlarız. Toplumsal kimliğimizin oluşmasında bize etki eden başlıca şeyler arasında ise ailemiz yer alır. Ailemizi oluşturan üyelerle fiziksel açıdan benzerliklerimiz olmasının yanı sıra zamanla davranışsal benzerliklerimizin gelişmesi de söz konusudur. Nasıl konuşacağımız, belli durumlarda nasıl davranacağımız, yemek alışkanlığımız, giyim alışkanlığımız ve daha pek çok şey ailemiz tarafından bize onların alışık olduğu normlarda sunulmaya başlar daha sonra toplum yapısı içinde şekillenmeye veya başka normlarla yer değiştirmeye devam eder. Diyebiliriz ki dünyaya geldikten kısa bir süre sonra *Öteki* ile olan ilişki ve iletişimimiz oluşmaya başlar. Aslında aile olgusu başlı başına *Öteki* kavramını içinde bulundurur. İki farklı cins olan kadın ve erkeğin yani birbirinin *Öteki* olan kişilerin bir araya gelerek bir aile kurması ve onların özellikle fiziksel özelliklerini taşıyabilen çocuklar dünyaya getirmesi *Öteki* kavramı üzerine verilebilecek iyi bir örnektir. Bir diğer örnek bizi tarif ederken kullanılan ifadelerdir. Örneğin *Ayşe'nin oğlu Mehmet* ya da kişisel benzerliklerimizi vurgularken kullanılan *babasının kızı* gibi ifadeler bizim aile üyeleriyle özdeşliğimize ya da ayrışmalarımıza dikkat çeken, aile bireylerimizle yani *Öteki* ile bağımızı ortaya koyan durumlara örnek oluşturabilir. En önemli örneklerden birini de bu anlamada aile albümleri temsil edebilir. Büyük bir özen ile oluşturduğumuz, bir kısmı bize geçmişten miras kalan aile albümleri hem kendimizle, hem ailemiz ile hem de başkalarıyla paylaştığımız otobiyografimizin bir parçasıdırlar. Dolayısıyla aile albümlerimiz *Öteki'*dir.

A) FOTOĞRAFIN ANLATIMCILIK MİSYONU

Fotoğrafın icadından buyana pek çok eski fotoğrafçı da dahil olmak üzere fotoğrafçılar üretimlerine kendi aile üyelerinin fotoğraflarını da katmışlardır. Aşağıdaki fotoğraf Nadar'ın önemli portrelerinden biridir, fotoğraf 108'deki kişi ise Nadar'ın eşidir.

Fotoğraf 108 Nadar, sanatçının eşi

Başlangıçta fotoğrafçılar farklı fotoğraf teknikleri üzerinde deneyler yaparlarken kendi aile üyelerini model olarak kullanıyorlardı ya da farklı hikâyeler anlatırken kendilerine en yakın olan aile üyelerini model olarak kullanıyorlardı çünkü o dönemlerde fotoğrafçıların profesyonel model kiralamaları neredeyse imkansızdı. Örnek olarak Lady Clemantina Hawarden ve Julia Margaret Cameron'u verebiliriz. Cameron'un fotoğraflarında aile bireyleri tarihten ya da mitolojiden kahramanların kılığına bürünüyorlardı. Fakat az sayıda fotoğrafçı aile üyelerini fotoğraflarken farklı yaklaşımlarda bulunmaktaydı. Genellikle o dönemlerin aile fotoğrafları gerçek görüntülerine sahip olmayı düşleyen aile üyelerinin gereksinimlerini karşılar nitelikte çekilmiş yorumsuz ve estetik yaklaşımlar barındırıyordu. Daha önce de bahsettiğimiz

gibi yirminci yüzyıla gelindiğinde fotoğraf tekniği amatör kullanıcıların beklentilerini karşılayabilir düzeye gelmişti. Kodak öncülüğünde piyasaya sürülen pratik fotoğraf kameraları ile amatör fotoğrafçılığın önü açılmış ve farklı markalarda fotoğraf kamerası üretilmeye başlanmıştı. Artık isteyen herkes aile üyelerinin ve sevdiklerinin fotoğraflarına kolaylıkla sahip olabiliyordu. Çoğunlukla basit düzeneklerden oluşan kameralarla çekilen aile fotoğraflarının içeriğini kutlama, doğum, düğün, doğum günü gibi konular oluşturuyordu. Yirminci yüzyılın sonlarına doğru özellikle 1970'lerin sonu diyebileceğimiz döneme kadar Dünya insanlık adına önemli pek çok olaya sahne olmuştu. Savaşlar, isyanlar, yeni düzen yasaları, icatlar derken yirminci yüzyılın sonlarına doğru geliniyordu. Bu süre içinde pek çok şeye tanık olan insan bu sefer başka bir konu üzerinde yoğunlaşamaya başladı. Dünyanın değişim ve dönüşümü en çok insanın sosyal yaşamı üzerine etki etmekteydi. Özellikle toplumun en temel birimlerinden biri olan aile sosyal yaşantısı üzerinde büyük değişiklikler kaydediliyordu. Sosyal araştırma konularının birçoğunda eve ait yaşama odaklanma başlıyordu. İdeal aile yaşantısı, yüksek boşanma oranları, popüler medyanın eziciliği, orta sınıf ailenin tüketime dayalı yaşam formları, sosyoetik, doğum kontrolü, kürtaj meseleleri, gay ve lezbiyen oranlarındaki artışlar araştırmacıların konuları arasında yer alıyordu. Bir toplumun üyesi olan, çoğunluklada bir aileye mensup olan fotoğrafçı da bu dönüşüm ve değimlerden etkilenen sosyal bir varlık olarak eleştirel bakışını ev içi yaşantısına yönlendirmekteydi. Özellikle 1991 yılında New York Modern Sanatlar Müzesinde bu konu hakkında sanatçılar tarafından bir tartışma platformunu oluşturuldu ve *Evcil Konforun Zevkleri ve Terörleri* olarak adlandırıldı. Ev içi yaşantısı ve aile kavramları üzerine eleştirel bir bakış açısıyla işler üreten fotoğraf sanatçılarından biri Sally Mann'dir. Mann kendi ailesinin fotoğraflarını ve günlük yaşantısını farklı bir bakış açısıyla ortaya koymaktaydı. Fotoğraflarında cinsiyet ve cinsellik öne çıkan kavramların başındaydı. Bu nedenle fotoğrafları oldukça tartışmalı görüşlere neden oluyordu. Aşağıdaki fotoğraf Mann'in çocuklarının fotoğrafları. Sally Mann çocuklarını çok küçük yaşlardan beri aralıksız fotoğraflamakta ve bu fotoğrafları sergileyerek var oluş, yaradılış sorunsalını tartışmaktadır.

Fotoğraf 109 Sally Mann, sanatçının çocukları

Bir diğer fotoğrafçı Tina Barney zenginliğin sunumu niteliğinde, gelir düzeyi yüksek olan ailelerin yaşantılarını fotoğraflar.

Fotoğraf 110 Tina Barney isimsiz

Fotoğraf 111 Tina Barney, isimsiz

Barney'in fotoğraflarındaki aile yaşantıları gerçek anların yansımaları olsalar da izleyiciye bir film setinin kamera arkasını anımsatır nitelikte kusursuz bir düzenin betimlemelerini oluştururlar. Fotoğraf 111, fotoğrafçının stiline örnek oluşturabilecek fotoğraflardır.

Larry Sultan adlı fotoğraf sanatçısı sahneleme konusunda Tina Barney'e benzer bir yaklaşımla kendi ailesinin, anne ve babasının günlük alışkanlıklarını ve yaşantılarını belgelemiştir. Sultan bir anlamda yarattığı sanat yapıtıyla kendi yaşantısına dair sorgulamalarını yapabilmektedir.

Fotoğraf 112 Larry Sultan, sanatçının kendi anne ve babası

İşlerinden örneklere yer verdiğimiz fotoğraf sanatçılarının en önemli ortak özellikleri yönetmensel tavırlarıdır. "Yirminci yüzyılın son on yılında fotoğrafçılar, gittikçe artarak senaryolar ve dekorlar yarattı, aile yaşamı ve arkadaşlarıyla etkileşimleri bu dekorlar içinde gittikçe artarak fotoğraflandı"[82]. Fotoğrafçılar aynı zamanda aile fotoğrafları üzerinden bulundukları toplumun sosyolojik ve ekonomik profilini de inceleme altına alıyorlar ve ürettikleri işlerde sergiledikleri bakış açılarıyla sosyolojik konuları tartışma zeminine sunuyorlardı. Alman fotoğrafçılar Ute Mahler ve Andre Zelck bu tip işler üreten fotoğrafçılar örnek oluşturabilecek isimlerdir. Ute Mahler 1980'li yıllar boyunca resmi devlet desteğini reddeden ailelerin toplu yaşam alanlarını fotoğraflamış ve toplumdaki sosyal bir oluşuma dikkat çekmiştir.

Fotoğraf 113 Ute Mahler, Alman işçi sınıfı aileleri

Andre Zelck ise 1989'da Berlin duvarının yıkılmasının ardından yaşamlarını sürdürürken maddi ve manevi yönden bocalayan, gittikçe yoksunlaşan işçi sınıfı ailelerini fotoğraflamıştır.

Çinli fotoğrafçı Wang Jinsong ise ailedeki eylemlerin politik göstergelerine odaklanarak Çin politikasının etkilerini, tek çocuklu orta sınıf ve orta yaşlı çiftlerin

[82]Mary Warner Marien, Photography A Cultural History, New York, Hanry N. Abrams, 2002, s. 448

kendi mekanları içinde yaptığı çekimler üzerinden irdelemeye çalışmıştır. Fotoğraf 114 fotoğrafçının *Sıradan Aile* adlı çalışmasını oluşturan fotoğraflarından biridir.

Fotoğraf 114 Wang Jinsong, sıradan aile projesi, Çinli aile

"Aile fotoğrafları yalnızca sanatı canlandırmamış, aynı zamanda sosyal tasvirlere dinamizm katmıştır"[83].

Ayrıca aile olgusu üzerinden hareketle deneysel işler üreten sanatçılar sanatın mutlak estetik kurallar çerçevesinde icra edilmesine karşı duran bir yaklaşın sergilemekteydiler. Onlara göre özellikle fotoğraf çekme eylemi bir takım estetik ölçütler içerisinde değerlendirilemeyecek kadar özgür bir eylemdir. Bu fotoğrafçılar arasında Nan Goldin, Jeff Wall ve Wolfgang Tilmans'ı sayabiliriz. Adı geçen fotoğrafçılar fotoğraflarında kendi çevrelerini ve aile yaşantılarına yer verdikleri gibi kendilerinin model olarak yer aldığı işler de üretmişlerdir. Böylece hem fotoğrafı çeken hem de fotoğrafı çekilen olarak iki taraflı tanık mertebesinde anılırlar.

---

[83] A.g.k.,s. 447

Fotoğraf 115 Nan Goldin, Nan ve Brian Yatakta

Fotoğraf 115 Nan Goldin'in çektiği kendisinin de model olarak yer aldığı *Nan ve Brian Yatakta* adlı fotoğrafıdır. Bu fotoğraf sayesinde Nan Goldin bir bakıma izleyiciyi kendi özel yaşantısına kendi elleriyle sokmaktadır. Ayrıca fotoğraftaki teknik ve kadrajın sıradanlığı çağdaş fotoğraf sanatçısının estetik değerlerin yıkımı konusundaki ideolojik tavrını destekler niteliktedir. Onlar üretimlerini kavramların dünyasında gezintiye çıkarırken bir amatörün duyarlılığına sahip olduklarını fotoğraf teknikleriyle her fırsatta ortaya koymaktadır.

"Sanatçı çağdaş dünyanın tüm değişimlerini görüp icra etmelidir ve ebedi mantığı, muhtemeli ve güzelliği takip etmemelidir"[84].

V – ANADİLE AİT FOTOĞRAFLAR

Son yıllarda *Vernacular photography* adıyla fotoğraf sözlüğünde yer alan kavram yöresel, bir başka deyişle ana dile ait fotoğraflar olarak dilimize çevrilebilir. Peki tam olarak nedir *Vernacular photography* ? *Vernacular photography*: "Genellikle

[84] A.g.k.,s. 449

amatör fotoğrafçılar tarafından üretilir. Mantıktan ziyade duygulara dayanan, artistik ve kompozisyondan öte iletişimsel öğelere odaklanmıştır"[85]. Yani fotoğrafı çeken kişinin görüntü üzerinde fotoğraf sanatı adına iddialı bir fikri veya sanat galerisinde sergilenmesi konusunda bir iddiası yoktur. Fakat yöresel sitil ile yöresel fotoğrafçılığı birbirinden ayırmak gerekmektedir. Örneğin Walker Evans gibi yöresel yerlerin ve kültürlerin belgesel kaydını oluşturan fotoğrafçılar gerçekte yörelere ve kültürlere ait kayıtlar tutmazlar, yalnızca o an düşündükleri, gördükleri ve duyumsadıkları kompozisyonları etkileyici anlatımlarıyla açığa çıkarırlar. Yöresel fotoğraf daha çok *buluntunun yorumu* gibidir. Herhangi bir kültürü soluyan insanların zaman içerisinde farkında olmadan, doğal yaşantıları içinde yaşamlarına kattıkları, olumladıkları eşyalar gibidir. Bu fotoğraflar onların ana dilidir. İlk 1888 yılında Kodak'ın roll filmi bulmasını takip eden yıllarda yöresel fotoğraflar özellikle aile fotoğraf albümlerinin oluşturulmasında çok zengin bir kaynak olarak karşımıza çıkmaktadır. Aile fotoğraflarında doğal bir ritüeli takip eden yaşantılar, kişiler, bitkiler, hayvanlar, eşyalar, giyimler vb. şeyler yöreselliğin öz be öz karakterini temsil etmektedir. Bunlar artistik roller üstlenmeyen, şahsa ve kültürel yapıya ait olan şeyler oldukları için, fotoğrafı popüler kültür içindeki yerini tanımlamaya yardımcı olurlar. Ayrıca *Vernacular* duyarlılıkla üretilmiş olan bu fotoğraflar fotoğrafın tarihi tarafından da incelenebilecektir. *Ana dile ait fotoğraflar* uzun süredir ihmal edilmiş olan fotoğrafın sosyal tarihinin incelenmesinde önemli adımlar atılmasını sağlayacak olan biricik nesnelerdir. Günümüzde "dışsal sanatın sanat olarak ferdi kurumsallaşmasının çok fazla öne çıkamamasına rağmen satırbaşında yer aldığı kuramına katılmak mümkün değildir"[86]. Çünkü artık devir nostalji devridir ve artık"eski olan yenidir…"[87].

---

[85] History of Photography, Volume 24, Number 3, Philedelphia, Taylor&Francis, 2000, s. 229
[86] Ag.k.,s. 229
[87] http://www.accidentalmysteries.com/essays.html Everybody's Photography by Edward M. Gomez

A) – İNSAN AİLESİ

"Dünyanın her yanında anlaşılan tek "dil" olan fotoğraf, bütün ulusları ve kültürleri bir araya getirerek insan ailesini birbirine bağlar. Siyasal etkilerden bağımsız kaldığında – insanların özgür olduğu yerlerde – yaşamı ve olayları doğrulukla yansıtır, başkalarının umutlarını ve umutsuzluklarını paylaşmamıza izin verir, siyasi ve toplumsal duruma aydınlık getirir. İnsanoğlunun insanlığının ve insanlık dışılığının görgü tanığı oluruz…"[88]. Helmut Gernsheim 1962 yılında *Creative Photography*'de bu sözleri kaleme aldığında o güne kadar dünyanın en büyük fotoğraf projesi olan *Family of Man* (İnsan Ailesi) dünya turunu yapmaktaydı.

Family of man, fotoğrafçı Edward Steichen öncülüğünde bir gurup insanın büyük uğraşları sonucu ortaya çıkmış bir fotoğraf projesidir. Steichen ve ekibi üç yıl süren araştırmalar sonucunda iki milyonun üzerinde bir arşive ulaşmışlardır. Dünyanın neredeyse her köşesinden gönderilen fotoğraflar önce iki bin adede elenmiş daha sonra da 68 ülkeden 503 adet fotoğraf seçilmişti. Fotoğrafların sahipleri arasında bir kategorileşme yoktu. Profesyonellerden, ünlülere, amatörlerden bilinmeyenlere kadar pek çok fotoğrafçının işleri projede yer alıyor. Sonuçta ortaya çıkan proje ilk kez New York Modern Sanatlar Müzesinde sergilendiğinde büyük yankılar uyandırdı ve sonrasında dünyanın pek çok yerinde izleyiciyle buluşma imkanı bulan proje hedeflediği gibi *İnsan Ailesi'*yle kenetlendi ve bir kitap haline getirildi. Şimdi sonsuza dek kitapların sayfaları arasında varlığını sürdürüyor ve her an yeni birileri onu keşfediyor.

Bu projenin amacı dünyanın neresinde olursa olsun hepimizin büyük bir ailenin parçası olduğumuzu, yaşam şartlarımız, dinimiz, rengimiz arasında farklılıklar olsa bile temelde aynı duyguları yaşayan varlık yani insan olduğumuzu bize hatırlatmaktır. Bu fotoğraflar doğduğumuz andan hayata veda ettiğimiz ana kadar olan süreçte insanlığın görkemli var oluşunu betimlemektedir. "Biz birbirimize benzeriz tüm şehirlerde. Gökyüzünü okumayı deneriz, toprak ve deniz bizimle konuşur. Her zaman birbirimize benzeriz. Tüm kıtalarda aşkın ihtiyacı içindeyiz, beslenmek, giyinmek, konuşmak, oyun

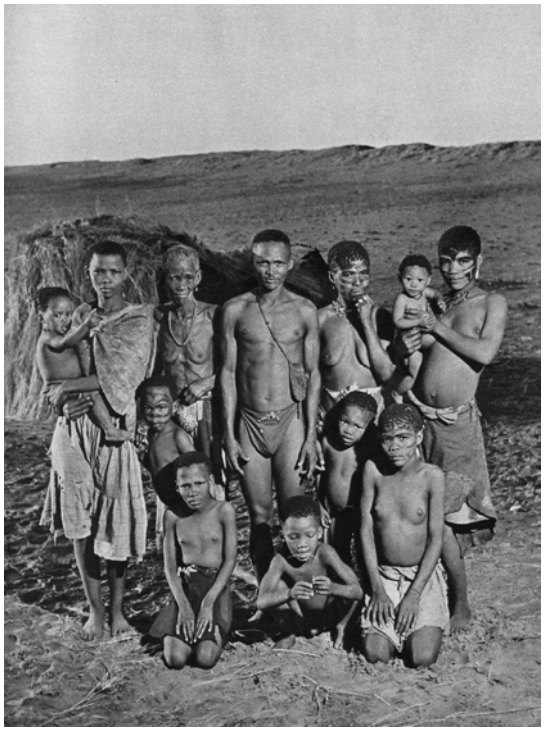
---

[88] Susan Sontag, a.g.k., s. 212

oynamak, dans etmek, tapınmak, eğlenmek. Tropiklerden buzullara insanlar birbirine benzer ihtiyaçlar içinde yaşar” [89].

Bu projede yer alan fotoğrafları bir kez gözden geçirdikten sonra fotoğrafın anlatım gücünü ve her geçen gün yeni bireylerin eklendiği *İnsan Ailesi* adına üstlendiği görevi sınır tanımadan yerine getirişini görebiliyoruz. Dünyanın her yerinde insanlar fotoğraflar biriktiriyorlar ve bu fotoğraflar tüm şartlar altında ve tüm zaman dilimlerinde temelde tek bir şeye işaret ediyorlar, birlikteliğimize…

“Dünyada sadece bir adam var ismi tüm adamlar
Dünyada sadece bir kadın var ismi tüm kadınlar
Dünyada sadece bir çocuk var ismi tüm çocuklar”[90]



Fotoğraf 116 Amerikalı bir aile
Fotoğraf 117 Afrikalı bir aile

[89] Edward Steichen , *The Family of Man*, New York: The Museum of Modern Art, Harry N. Abrams, 1996, s. 1
[90] A.g.k.,s. 2

SONUÇ

Bu gün, içinde bulunduğumuz dünyayı, insanı, ilişki ve iletişim modellerini, sanatı, siyaseti, bilim dallarını, dini, teknolojileri, gelişim ve değişimleri, kısacası anlamlandırabildiğimiz daha birçok kavramı düşünce süzgecimizden geçirirken zaman içerisinde ne kadar yol kat ettiğimizi görebiliyoruz. Kabul etmeliyiz ki kat edilen yollar insanlık adına uzun ve zorlu yollardır. İnsanlığın her geçen yüzyılda, bu uzun ve zorlu yıllarda, büyüyerek ve çoğalarak geldiği 21. yüzyıl artık yeni bir olguya gebedir. Hız…

Günümüzde artık neredeyse her şeyi büyük bir hızla sonuca vardırmak zorundayız. Öyle ki arkamıza dönüp bakacak, sağduyumuza kulak verecek, sonuca giden yol üzerinde uzun uzadıya düşünecek vaktimiz bile yok. Bu durumun en önemli nedenlerinden biri olan teknoloji, insanın yüzyıllar süren çabalarıyla erişkin boyutlara ulaşıp, yaratıcısı olan insanı hızlı bir devinim içine sürüklemektedir. Diyebiliriz ki 21. yüzyılın hız olgusu yine insanın eseridir. 21. yüzyıl insanı üzerinde büyük bir kuvvet alanı oluşturan hız kavramı zamanla insan üzerinde olumlu sonuçlar doğurabildiği gibi olumsuz sonuçlara da sebep olmuştur. Bunlardan en önemlisi ise insanın temel değerleridir. Unutulmaması gerekir ki devasa makineler çağını hazırlamış olan insan duygusal zekâya sahip bir varlıktır. Bu çalışmada, temel değerlerimizden biri olan birliğe duyulan ihtiyaç nedeniyle geçmişimiz ve geleceğimiz, var oluşumuz ve devamlılığımızı besleyen değerlerden biri olan aile kavramı üzerine farkı anlatım dinamikleri oluşturmaya çalışılmıştır. Böyle bir çalışma ortaya koyulmasının en büyük nedeni ise, tüketimin ve teknolojinin de etkileriyle aile fotoğrafları algısının günümüz şartlarında gösterdiği değişimdir. Günümüzün dijital teknolojileri sayesinde fotoğraf tüketimi büyük bir hızla artmakla birlikte, bu teknolojiyi zahmetsizce kullanabilen kitlenin fotoğraf konusundaki tavrı da büyük değişimlere uğramıştır. Çabuk üretilebilir ve tüketilebilirliği simgeleyen bir moda akımına dönüşmüştür. Özellikle amatör fotoğraf meraklılarını hedefleyen küçücük dijital kameraların reklam kampanyaları ve sloganları, amatör fotoğraf meraklısını sözde bir fotoğraf ustasına

dönüştürebilecek kadar iddialıdır. Tüm bunların olduğu bir ortamda asıl hedef, tüketiciyi doyumsuz bir tüketime sürüklemek için onu, *ideal* olanı hak eden ve yapabilen kusursuz insan olduğu konusunda kandırma çabalarından ibarettir. Bu zaten tüketimin en büyük silahıdır.

Günümüzde aile fotoğrafları konusunda özellikle internet üzerinden bir kaynak taraması yapıldığında ilk sıralarda yer alan kitaplar, kataloglar vb. dokümanlar, bizi *ideal* aile görüntülerimize sahip olmanın on altın kuralına yönlendiriyor. Estetik görünüm adına yapılması gerekenler, çeşitli photoshop hileleri, ideal fotoğraf makineleri, albüm seçenekleri vb. öneriler aslında tek bir şeyi, tüketimi hedefliyor niteliktedirler. Oysa aile fotoğraflarının hayatımızdaki karşılığı, görüntümüzü idealize etmeyi amaç edinen yaklaşımlara indirgenemeyecek kadar derindir. Bu nedenle çalışmanın başından sonuna dek hassasiyetle üzerinde durulan, alt başlıklar oluşturularak incelenen konu, aile fotoğraflarının insan yaşamındaki karşılığı üzerine açılımlar getirmektedir. Bu açılımlardan en önemlileri, hafızayı korumak, zamanın kronolojisi üzerine merak uyandırmak, önemli bağları göstermek, sosyal çevrenin varlığına bir anlam katmak ve fotoğraflarda aile kimliği yaratmak olarak sıralanabilir.

Sonuç olarak bu çalışma *ideal* kavramının insanın tarifine uygun olmadığını, her birimizin insan ailesinin bir parçası olduğumuzu hatırlamak hedefiyle yapılmıştır ve bu çalışma sonunda görülmektedir ki insanın yarattığı hiçbir *ideal,* insanın birlik ve beraberlik hafızasını yıkabilecek kadar kuvvetli bir yaptırım uygulayamaz.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR:

- Gombrich, E.H., *Sanatın Öyküsü*, Türkçesi: Erol Erduran – Ömer Erduran, İstanbul, Remzi Kitapevi, 1997
- Baudelaire, Charles, *Modern Hayatın Ressamı,* Türkçesi: Ali Berkay, İstanbul, İletişim Yayınları, 2003
- Topçuoğlu, Nazif, *Fotoğraflar Gösterir Ama…* , İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004
- Benjamin, Walter, *Fotoğrafın Kısa Tarihçesi*, Türkçesi: Ali Cengizkan, İstanbul, YGS Yayınları, 2001
- Topçuoğlu, Nazif, *İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor,Yani?*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1992
- Tezcan Mahmut, *Türk Ailesi Antropolojisi,* İstanbul, İmge Kitabevi, 2000
- Haviland, William A., *Kültürel Antropoloji*, Türkçesi: Hüsamettin İnaç - Seda Çiftçi, İstanbul, Kaktüs Yayınları, 2002
- Sontag, Susan, *Fotoğraf Üzerine*, Türkçesi: Reha Akçakaya, İstanbul, Altıkırkbeş Yayın, 1999
- Menzel, Peter, *Material World*, San Francisco, Sierra Club Books, 1994
- Poister, Geofrey, *A Cross – Cultural Study of Family Photographs in India, China, Japan and United States*, New York, The Edwin Melen Pres, 2002
- Özendes, Engin, *Sebah ve Joallier'den Foto Sabah'a,* İstanbul, Yapı Kredi Yayınları,1999
- Özendes, Engin, *Abdullah Freres Osmanlı Sarayının Fotoğrafçıları,* İstanbul, Yapı Kredi Yayınları,1998
- Duben, Alan – Behar, Cem, *İstanbul Haneleri Evlilik Aile ve Doğurganlık 1880 – 1940,* İstanbul, İletişim Yayınları, 1996
- Yapp, Nick, *Fotoğraflarla 20.Yüzyılın Sosyal Tarihi*, Almanya, Literatür, 2005
- Alpkaya, Gökçen - Alpkaya, Faruk, *20. yüzyıl dünya ve Türkiye tarihi*, İstanbul, Tarih Vakfı, 2004

- Kongar, Emre, *21. yüzyılda Türkiye*, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1998
- Ak, Seyit Ali, Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Fotoğrafı 1923 – 1960, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2001
- Barthes, Roland, *Camera Lucida*, Türkçesi: Reha Akçakaya, İstanbul, Altıkırkbeş Yayın, 1996
- Topçuoğlu, Nazif, Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2000
- Marien, Mary Warner, Photography A Cultural History, New York, Hanry N. Abrams, 2002
- Steichen Edward, *The Family of Man*, New York: The Museum of Modern Art, Harry N. Abrams, 1996

MAKALELER:

- Alemdaroğlu, Semra, *Botticelli'nin Medici ve Vespucci Aileleri için Gerçekleştirdiği Eserler*, İstanbul, Sanat Çevresi, Haziran 2002, s. 284
- History of Photography, Volume 24, Number 3, Philedelphia, Taylor&Francis, 2000, s. 229

WEB:

- http://www.accidentalmysteries.com/essays.html Everybody's Photography by Edward M. Gomez
- http://www.matbuat.com/konular/edebiyat/edebiyatborges.htm
- http://www.anafilya.org/go.php?go=7d3c1e0280512
2003 Fotograf Atölyesi & ilef.net, *http ://ilef.ankara.edu.tr/fotograf/yazi.php?yad=2246*

RESİM, ŞEKİL, FOTOĞRAF, TABLO, GAFİK LİSTESİ

Resim 1- Arnolfini'nin Düğünü, Jan Van Eyck,1484

Resim 2 Arnolfini'nin Düğünü resim ayrıntısı, Jan Van Eyck, 1484

Fotoğraf 1 Mormon ailesi, Welsh Mormon History

Fotoğraf 2 Çocuk Ve Bakıcısı, Cabinet, 1876

Fotoğraf 3 Alman ailesi, August Sander

Fotoğraf 4 Alman ailesi, August Sander, 1926

Fotoğraf 5 Kızılderili ailesi, William Henry Jackson

Fotoğraf 6 Kızılderili ailesi, Adam Clarke Vroman

Fotoğraf 7 Wu ailesi, Peter Menzel, 1993

Fotoğraf 8 Namgay ailesi, Peter Menzel, 1993

Fotoğraf 9 Santa Fe, Bir Amerikan ailesi, Uwe Ommer

Fotoğraf 10 Aile, Uwe Ommer

Fotoğraf 11 Uwe Ommer Almanya Photokina sergisi, 2000

Fotoğraf 12 Sebah ve Joaillier, Türk Kadını, 1894

Fotoğraf 13 Abdullah Biraderler, Çubuk Ve Nargile içen Kadınlar, 1890

Fotoğraf 14 Geuron Ailesi, 1914

Fotoğraf 15 Ethemağalar Ailesi, 1910

Fotoğraf 16 Carte-de-visite, Nikolay Andriomenos

Fotoğraf 17 Carte-de-visite, Abdullah Biraderler, 1968

Fotoğraf 18 Hamamda kına töreni, fotoğrafçısı bilinmiyor, Brides Dergisi, 2006

Fotoğraf 19 Osmanlı Ailesi, fotoğrafçısı bilinmiyor

Fotoğraf 20 Saltanat ev içi giysisi, Ethemağalar Ailesi, fotoğrafçısı bilinmiyor

Fotoğraf 21 Lartigue ailesi, Jacques-Henri Lartigue, 1902

Fotoğraf 22 Londra sokak yaşantısı, John Thomson, 1878

Fotoğraf 23 Rus göçmen aile, fotoğrafçısı bilinmiyor, yaklaşık 1905

Fotoğraf 24 Alman göçmen aile, fotoğrafçısı bilinmiyor, 1905

Fotoğraf 25 Oklahoma siyah Amerikalılar, fotoğrafçısı bilinmiyor 1901

Fotoğraf 26 Tabut içinde ölü, Abdullah Biraderler, 1885

Fotoğraf 27 Ölü kız çocuğu, fotoğrafçısı bilinmiyor, 1845

Fotoğraf 28 Amerikalı aile, fotoğrafçısı bilinmiyor

Fotoğraf 29 Londra'da yoksul aile, fotoğrafçısı bilinmiyor, 1901

Fotoğraf 30 New Yortk'ta göçmen aile, fotoğrafçısı bilinmiyor, 1900

Fotoğraf 31 Çay masasında bir aile, fotoğrafçısı bilinmiyor, 1909

Fotoğraf 32 Edward dönemi ailesi, fotoğrafçısı bilinmiyor, 1905

Fotoğraf 33 Dönemin eğlencesi, fotoğrafçısı bilinmiyor, 1908

Fotoğraf 34 Rothschild ailesi, fotoğrafçısı bilinmiyor, 1909

Fotoğraf 35 Londra'da bir sosyal konut, fotoğrafçısı bilinmiyor, 1912

Fotoğraf 36 Banyo yapan çocuklar, fotoğrafçısı bilinmiyor, 1919

Fotoğraf 37 Yüzbaşı Dunville'in düğünü, fotoğrafçısı bilinmiyor, 1918

Fotoğraf 38 Çar Nikolay'ın kızları, 1914

Fotoğraf 39 Çar Nikolay ve ailesi, 1914

Fotoğraf 40 Fotoğraf 37'nin renklendirilmişi, Çar ailesi

Fotoğraf 41 Çar ailesi 1918'de sürgündeyken

Fotoğraf 42 Sebah ve Joaillier, Meissner Paşa, karısı ve kızları Lucette, 1901

Fotoğraf 43 Bir baba ve çocukları, Engin Özendes koleksiyonu

Fotoğraf 44 Baba ve kızı

Fotoğraf 45 Ethemağalar ailesi

Fotoğraf 46 Sebah ve Joaillier, Sarven ve İseda Dumentz, 1908

Fotoğraf 47 Sebah ve Joaillier, Dört kardeş 1901

Fotoğraf 48 Alt sosyal sınıfa mensup bir aile

Fotoğraf 49 Getty Images, üst sosyal sınıfa mensup bir aile

Fotoğraf 50 Evsiz aileler, bir hapishanenin içi

Fotoğraf 51 Almanya'da bir nikâh töreni

Fotoğraf 52 Londra'da bir nikâh

Fotoğraf 53 Ethemağalar ailesi, 1928

Fotoğraf 54 Londra'da dönemin popüler çocuk oyunu

Fotoğraf 55 İstanbullu aile, Gueron Ailesi

Fotoğraf 56 Ethemağalar ailesi, 1924

Fotoğraf 57 Ethemağalar Ailesi, bahçede oynayan çocuk, 1927

Fotoğraf 58 Ethemağalar Ailesi, oyuncak ata binen çocuk, 1930

Fotoğraf 59 Haydar Aksüğür aile albümü, nikâh fotoğrafı

Fotoğraf 60 FSA, Dorothea Lange, Göçmen aile, 1936

Fotoğraf 61 FSA, Dorothea Lange, Göçmen anne, 1936

Fotoğraf 62 FSA, Walker Evans, Göçmen aile, 1935

Fotoğraf 63 Savaşın başladığı gün Londra'da doğan ilk bebek, 14 Eylül 1939

Fotoğraf 64 Savaş yılları Londra'da onbaşı White'ın nikâhı, 1939

Fotoğraf 65 Uşakizade ailesi kızlarını ziyaret için Ankara'da, 1924

Fotoğraf 66 Latife'nin annesi ile kız kardeşleri

Fotoğraf 67 Cumhuriyet dönemi modern giysileri içinde bir anne ve çocuğu, Türkiye

Fotoğraf 68 Düğün günü, 1940

Fotoğraf 69 Münih sokaklarında çocuk oyunu, 1943

Fotoğraf 70 Berlinli aileler, Ekim 1945

Fotoğraf 71 Savaş sonrası eve dönüş, Londra

Fotoğraf 72 Bir kadın asker savaş sonrası evine dönüyor, 1945

Fotoğraf 73 Savaş bir kenti ikiye bölüyor, Temmuz 1947

Fotoğraf 74 Londra'nın güneyine yerleşen Jamaikalı bir aile, 1952

Fotoğraf 75 Televizyon izleyen çocuk, Londra, 1950

Fotoğraf 76 Ağlayan çocuğun ilgisini televizyonla çeken baba, Fransa 1950

Fotoğraf 77 Grace Kelly'nin düğünü, 1956

Fotoğraf 78 Türkiye'den o döneme mensup bir aile

Fotoğraf 79 Asker eşi ve çocuğu, Türkiye

Fotoğraf 80 Köyden kente göç etmiş bir aile

Fotoğraf 81 Kennedy ailesi 1960

Fotoğraf 82 Kennedy ailesi bebeklerinin vaftiz döneminde

Fotoğraf 83 Kennedy'lerin evlilik töreni, 1953

Fotoğraf 84 John Kennedy'nin cenaze töreni, Jackie Kennedy ve çocukları, 1963

Fotoğraf 85 John Lennon ve Yoko Ono yataklarında, 1969

Fotoğraf 86 Elvis Presley ve Priscilla Presley yeni doğmuş bebekleriyle, 1968

Fotoğraf 87 Paul Mc Cartney ve Linda Mc Cartney, 1967

Fotoğraf 88 Çiçek çocuklar araba parkında Amerika, 1969

Fotoğraf 89 Almanya'ya göç etmiş olan bir Türk ailesi

Fotoğraf 90 Getty Images, reklam kampanyası, Amerika

Fotoğraf 91 Getty Images, reklam kampanyası, Amerika

Fotoğraf 92 Getty Images, reklam kampanyası, Amerika

Fotoğraf 93 Getty Images, Amerika'da bir karavan parkında mangal yapan aile

Fotoğraf 94 Getty Images, Fast food türü yiyeceklerle beslenen anne ve çocuğu

Fotoğraf 95 Getty Images, Amerika'da bir karavan parkında yaşayan aile

Fotoğraf 96 Vietnam savaşı esnasında kundakta bebek ve annesi,1970

Fotoğraf 97 Mario Ruiz, Donald Trump ve eşi yatlarının bir süitinde, 1988

Fotoğraf 98 Lawrence Barns, Leona Helmsley, 1989

Fotoğraf 99 Ian Tyas, Başbakan Margaret Thatcher Londra belediyesi desteğiyle ev sahibi olan ailenin evinde

Fotoğraf 100 Afrika'da yaşam savaşı veren anne ve çocuğu

Fotoğraf 101 Turgut Özal ve ailesi

Fotoğraf 102 Rick Friedman, Bill ve Hillary Clinton, 1992

Fotoğraf 103 Richard Ellis, Bill ve Hillary Clinton, 1999

Fotoğraf 104 Kosovalı mülteciler 1999

Fotoğraf 105 Cheryl Himmelstein, liseli anneler

Fotoğraf 106 William Bretzger, Pennsylvania'da toplu düğün töreni, 31 Aralık 1999

Fotoğraf 107 Diane Arbus, A family on their lawn one Sunday in Westchester, NY

Fotoğraf 108 Nadar, sanatçının eşi

Fotoğraf 109 Sally Mann, sanatçının çocukları

Fotoğraf 110 Tina Barney isimsiz

Fotoğraf 111 Tina Barney, isimsiz

Fotoğraf 112 Larry Sultan, sanatçının kendi anne ve babası

Fotoğraf 113 Ute Mahler, Alman işçi sınıfı aileleri

Fotoğraf 114 Wang Jinsong, sıradan aile projesi, Çinli aile

Fotoğraf 115 Nan Goldin, Nan ve Brian Yatakta

Fotoğraf 116 Amerikalı bir aile

Fotoğraf 117 Afrikalı bir aile